

En tid for mirakler

*- en filmpolitisk analyse av tilskuddsordninger til
norsk langfilmproduksjon fra 2000 til 2011*

Paal Harald Mork-Knutsen



Masteroppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

09.05.12

© Paal Harald Mork-Knutsen

2012

En tid for mirakler – en filmpolitisk analyse av tilskuddsordninger til norsk
langfilmproduksjon fra 2000 til 2011

Paal Harald Mork-Knutsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Forord

Først vil jeg takke min veileder Ove Solum for konstruktiv kritikk og gode råd gjennom arbeidet med denne oppgaven. Jeg vil takke Nils Klevjer Aas og Arve Figenschow ved Norsk filminstitutt for god hjelp og nyttige diskusjoner, og for at de alltid har stilt opp når jeg har trengt å få svar på ting. En takk sendes også til Dag Asbjørnsen ved Kulturdepartementet for gode diskusjoner og nyttige tips. Takk til Laila Johns ved Mediateket på Nasjonalbiblioteket for god service og mye hjelp. Takk til Marius Madsen for strukturering og språkvask av oppgaven, og takk til mine medstudenter på IMK som har hjulpet meg med stort og smått mot innspurten. Til slutt vil jeg takk min samboer Jeanett Mikkelsen for all hjelp med denne oppgaven. Jeg hadde ikke klart dette uten deg.

Sammendrag / Abstract

Denne masteroppgaven vil se nærmere på norsk filmpolitikk og utviklingen av denne i tidsperioden 2000 til 2011. Med utgangspunkt i tilskuddsordninger til langfilm ser oppgaven på hva som kan være årsaken til den positive bølgen som ser ut til å prege den norske filmbransjen i dag. Ved å gjennomgå tidligere tilskuddsordninger fra 1950 og frem til i dag ser oppgaven på hvordan statsstøtte har påvirket filmproduksjonen. Videre ser oppgaven på tilskuddsordninger de siste ti årene og hvordan disse gjenspeiles i et utvalg av spillefilmer. I et analytisk perspektiv blir de filmpolitiske målene satt opp mot støtteordningene for å se om disse målene blir nådd og for å se om de filmpolitikken legger til rette for dette. Med den store endringen i filmpolitikken rundt årtusenskiftet, samt revideringen i stortingsmeldingen *Veiviseren* i 2007 har Kulturdepartementet laget ulike filmpolitiske mål som skal nås gjennom deres tilskuddsordninger. Med filmreformen i 2001 kom den nye tilskuddsordningen til langfilm, tilskudd etter markedsvurdering. På bakgrunn av dette vil den markedsorienterte filmen stå i sentrum i oppgaven, da denne ordningen først og fremst har ansvaret for å nå de kvantitative målene i *Veiviseren*. Jeg ønsker med denne oppgaven å gå nærmere inn på disse målene, i hvilken grad målsetningene har blitt nådd, og om filmpolitikken legger til rette for dette.

This master thesis examines Norwegian film policy and its development in the period 2000-2011. With the governmental support schemes for feature films as a starting point, the thesis explores possible causes for the positive trends in the Norwegian film industry today. By reviewing previous support schemes for feature films from 1950 to present time, this thesis considers how state support has affected and still affects film production. Furthermore, the thesis takes a closer look at the support schemes from the past decade to analyze how these schemes presumably are reflected in a selection of feature films. With an analytical perspective, the film policy objectives will be set up against the support schemes to see if these objectives have been achieved, and to examine to what extent the film policy facilitates the aims. Due to large film policy changes at the millennium, and revisions in the white paper *Veiviseren* in 2007, the Ministry of Culture has generated diverse film policy aims that are to be accomplished through the support schemes. As a result of market assessments a new support scheme for film features emerged in 2011. On this basis, exploring the market oriented film will be a central in this thesis, as the new support scheme essentially is responsible for reaching the quantitative aims disclosed in the white paper *Veiviseren*. In

order to further explore the ambitions as laid out by the white paper, this thesis will present and analysis of governmental/policy aims, to what extent these goals have been accomplished, and, finally if the film policy facilitates this.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1 - Introduksjon	1
<u>1.1 Innledning.....</u>	1
<u>1.2 Problemstilling.....</u>	1
<u>1.3 Oppbygging og strukturering av oppgaven.....</u>	4
Kapittel 2 – Metoder og teori	5
<u>2.1 Innledning.....</u>	5
<u>2.3 Kilder</u>	5
2.3.1 Kildekritikk.....	7
<u>2.4 Metodiske valg i oppgaven.....</u>	7
<u>2.5 Filmutvalg.....</u>	9
Kapittel 3 – Statlige støtteordninger fra 1950 til 2000	10
<u>3.1 Innledning.....</u>	10
<u>3.2 Ordningen av 1950 - En gyllen mulighet.....</u>	11
3.2.1 En feilslått satsning	11
<u>3.3 Støtteordningen av 1955 – Et nytt forsøk og en ny støtteordning.....</u>	13
3.3.1 Arne Skouens forslag	14
<u>3.4 Støtteordningen av 1964.....</u>	14
Kapittel 4 – 2000-2010: En ny norsk filmpolitikk.....	16
<u>4.1 Innledning.....</u>	16
<u>4.2 1990-tallet – nye endringer trer i kraft.....</u>	16
<u>4.3 Rapporten fra Ernst & Young.....</u>	17
<u>4.4 Hovedpunktene i rapporten</u>	18
4.4.1 Reaksjoner på Ernst & Young-rapporten.....	20
<u>4.5 Kulturdepartementet tar grep.....</u>	21
4.5.1 Nye tilskuddsordninger til langfilm.....	21
4.5.2 Evaluering av den nye filmpolitikken	23
<u>4.6 Veiviseren – nye retningslinjer for norsk filmproduksjon</u>	26
<u>4.7 Endringer av billettstøtteordningen.....</u>	28
<u>4.8 Endring fra billettstøtte til etterhåndsstøtte og en plutselig filmeksplosjon.....</u>	30
4.8.1 Reaksjoner på endringene	31
<u>4.9 Oppsummering.....</u>	33
Kapittel 5 – Norske spillefilmer 2002-2011	34
<u>5.1 Innledning.....</u>	34
5.1.1 Et utvalg norske spillefilmer	34
<u>5.2 Olsenbanden jr. – En suksessrik barnefilmserie.....</u>	36
5.2.1 Filmer nærmest fullfinansiert av staten	36
5.2.2 Eventyret tar slutt.....	38
<u>5.3 Varg Veum-serien</u>	39
5.3.1 En satsning på kino og på DVD.....	39
5.3.2 En annerledes strategi	40
5.3.3 En melking av etterhåndsstøtten?.....	42
<u>5.4 Max Manus – En norsk storsatsning.....</u>	43
5.4.1 – En film utenfor støtterammene?.....	43
<u>5.5 Umeå4ever – Et personlig prosjekt</u>	44
5.5.1 En film uten forhåndsstøtte	45
5.5.3 En drøm blir knust.....	45

Kapittel 6 – Analyse	47
<u>6.1 Innledning.....</u>	47
<u>6.2 Bunnen blir nådd</u>	47
<u>6.3 En forskyvning av makt</u>	49
<u>6.4 En dansk modell, og et dansk produksjonsselskap.....</u>	50
<u>6.5 Et spørsmål om utnyttelse av markedsordningen.....</u>	52
<u>6.6 Markedsordningen i praksis</u>	54
<u>6.7 Et spørsmål om en støtteordning bør legges ned</u>	56
<u>6.8 Et spørsmål om kontinuitet</u>	58
<u>6.9 En serialiseringstendens</u>	62
<u>6.10 Et spørsmål om kannibalisme.....</u>	63
<u>6.11 Oppsummering av oppgaven</u>	66
<u>6. 11 Konklusjon.....</u>	69
Litteraturliste.....	71
Vedlegg.....	77
<u>Vedlegg 1, ark 1</u>	77
<u>Vedlegg 1, ark 2</u>	80
<u>Vedlegg 1, ark 3</u>	81
<u>Vedlegg 2</u>	82
<u>Vedlegg 3</u>	83

Kapittel 1 - Introduksjon

1.1 Innledning

På 1990-tallet var norsk film inne i en nedgangsperiode. Det ble gitt mye penger til filmproduksjon, men publikumsoppslutningen var dårlig i forhold til filmer fra andre land. Bunken ble nådd i 1997, hvor den totale markedsandelen på norske filmer var nede i 5,6 prosent av det totale kinobesøket (Hanche, Iversen og Aas [1997] 2004:95). For å snu den dårlige trenden kontaktet Kulturdepartementet konsultantselskapet Ernst & Young, som fikk i oppdrag å skrive en rapport om hvordan man skulle effektivisere den norske filmpolitikken og løfte norsk film ut av den dårlige trenden. Dette startet den nye filmoffensiven, og i dag er norsk film i vinden som aldri før. I dag får norske filmer mye oppmerksomhet i mediene under produksjonen og før lansering, og norske kjendiser står i kø på den røde løperen for å se de nyeste bidragene fra den norske filmproduksjonen. Men hva ligger egentlig bak denne suksessen? Denne masteroppgaven skal se nærmere på norsk filmpolitikk gjennom det siste tiåret, for å kartlegge hva som er årsaken til at den norske filmen fremstår som vellykket i dag.

Kulturdepartementet har endret sin filmpolitikk gjennom flere stortingsmeldinger og stortingsproposisjoner, bevilgningene til filmproduksjon har blitt større og andelen av norske spillefilmer har vært jevnt voksende de siste årene. Også publikum har gjenvunnet tilliten til den norske filmen, og besøksandelen på 5,6 prosent i 1997 er i dag erstattet med en besøksandel på nesten 25 prosent (FILM&KINO 2012: 2). Det vil derfor være interessant å se nærmere på hva som var årsaken til den lave oppslutningen blant de norske filmene på 1990-tallet, og hva som er årsaken til suksessen norsk film opplever i dag.

1.2 Problemstilling

Som det fremkommer av innledningen i ønsker oppgaven å se nærmere på norsk filmpolitikk og utviklingen av denne de siste ti årene. Ved å se nærmere på filmpolitikken og filmene som har blitt laget dette tiåret, vil man kanskje finne tendenser og svar på hvorfor den norske filmbransjen nå er inne i en positive bølge med et stadig økende antall av norske produksjoner, flere solgte kinobilletter og mer penger til produksjon. Med den store endringen

i filmpolitikken rundt årtusenskiftet, samt revideringen i stortingsmeldingen *Veiviseren* i 2007 har Kulturdepartementet laget ulike filmpolitiske mål som skal nås gjennom deres tilskuddsordninger. Jeg ønsker med denne oppgaven å gå nærmere inn på målene, i hvilken grad disse målsetningene har blitt nådd, og om filmpolitikken legger til rette for dette.

På bakgrunn av dette er min problemstilling:

På hvilket grunnlag kan man si at den norske filmpolitikken de siste ti årene har vært vellykket, og kan man med utgangspunkt i et utvalg norske spillefilmer se om filmene reflekterer denne filmpolitikken?

Oppgavens problemstilling kan deles i to deler. Den første delen av problemstillingen peker på en konkret påstand; Kan man argumentere for at den norske filmpolitikken de siste ti årene har vært vellykket? I så fall må man ha noen parametere som vil gjøre problemstillingen noe klarere. For å kunne si noe om dette må man se på de filmpolitiske målene, og om disse er nådd. I tillegg vil det være fornuftig med en videre diskusjon rundt temaet. En diskusjon om hvorvidt en filmpolitikk har vært vellykket eller ikke må diskuteres på andre plan enn bare statistikk og tall. Man må også se på hva slags filmer som lages, og om de som lager disse filmene er fornøyd med den filmpolitikken som er gjeldende.

Den andre delen av problemstillingen peker på forholdene mellom de filmene som lages og filmpolitikken som setter rammene for filmproduksjonen. Her ønsker jeg å se nærmere på et utvalg av norske spillefilmer som utmerker seg på en eller annen måte i forhold til filmpolitikkens mål og retningslinjer. Jeg vil se nærmere på noen filmer som er finansiert gjennom konsulentordningen, noen gjennom markedsordningen og til slutt enkelte filmer som er finansiert uten forhåndsstøtte. Det vil ikke bli fokusert på filmenes kvalitet, men heller på hvordan filmene har blitt produsert, finansiert og hvordan de har klart seg sett opp mot filmpolitikkens kriterier for tildeling av tilskudd.

I tillegg til problemstillingen har jeg definert noen spørsmål som skal brukes som grunnlag for strukturen og analysen i oppgaven:

1. *Hva lå som bakgrunn for de filmpolitiske endringene som kom rundt årtusenskiftet, og hvilken rolle har den tidligere filmpolitikken i norsk filmhistorie hatt i forhold til den utviklingen man har sett i filmene?*
2. *Kan man argumentere for at de norske støtteordningene for langfilm er adekvate nok til å nå de filmpolitiske målene som forespeiles i Veiviseren?*
3. *Kan man se tendenser på at enkelte produksjonsselskaper har utnyttet tilskuddsordningene, og på hvilken måte?*
4. *Kan man se tydelige endringer i hva slags filmer som blir laget, sett opp mot endringer i filmpolitikken?*
5. *Kan man se en serialiseringstendens blant de norske spillefilmene som får støtte, og hva kan være årsaken til dette?*

Disse spørsmålene vil bli besvart etter hvert i oppgaven, men ikke nødvendigvis i den rekkefølgen de er skissert. For å belyse spørsmål 1 vil kapittel 3 se nærmere på den filmpolitikken som har dominert 1900-tallet etter statens innblanding i norsk filmproduksjon med støtteordningen i 1950. Dette kapitlet vil også se nærmere på de ulike støtteordningene i rekkefølge og se på hva slags påvirkning de har hatt for den norske filmbransjen. Et mer konkret svar på dette forskningsspørsmålet vil bli senere diskutert i oppgavens kapittel 6.

Spørsmål 2 vil bli belyst på forskjellige måter i kapittel 4, 5 og 6. Kapittel 4 vil beskrive tilskuddsordningene og de filmpolitiske målene, mens kapittel 5 vil se på et utvalg filmer fra 2002 til 2011. Kapittel 6 vil sette funnene i kapittel 5 opp mot beskrivelsene i kapittel 4, og sammen vil disse kapitlene kunne belyse i hvilken grad støtteordningene er dekkende nok og om de stimulerer til de filmpolitiske målene som blir skissert i st.meld. nr. 22 2006-2007 – også omtalt som *Veiviseren*. Det er imidlertid viktig å påpeke at det ikke er alle filmpolitiske målene som blir omtalt og diskutert, men de som er mest relevante i forhold til støtteordningene og de kvantitative målene som *Veiviseren* beskriver. De filmpolitiske målene som omhandler kvalitet, mangfold, kvinneandel og regionale filmmiljøer vil jeg ikke fokusere på i denne oppgaven.

Spørsmål 3 vil bli besvart ved å se nærmere på statistikk fra Norsk filminstitutt og forskriftene til tilskuddsordningene, og deretter sette dette opp mot utvalget av filmer som blir presentert i kapittel 5. For å besvare spørsmål 4 vil jeg se nærmere på hvordan forskriftene har endret seg gjennom tiåret, og om de ulike endringene gjenspeiles produksjonen av norske spillefilmer.

Så lenge staten delfinansierer norsk filmproduksjon gjennom støtteordninger, er hypotesen at filmproduksjonen endres når forskriftene og tildelingskriteriene for tilskudd endres. Dette vil jeg komme mer tilbake til i de to siste kapitlene i oppgaven. I tillegg blir det stilt spørsmålsteget ved serialisering av norske filmer, og hva som kan være årsaken til at mange av de norske filmsuksessene får oppfølgere. Dette spørsmålet vil bli nærmere belyst i kapittel 6.

1.3 Oppbygging og strukturering av oppgaven

Kapittel 2 vil i korte trekk forklarer hvordan masteroppgaven har blitt gjennomført og ulike utfordringer knyttet til oppgaven. Kapittel 3 blir et historisk kapittel for å kartlegge tidligere filmpolitiske avgjørelser som har ført frem til den gjeldende filmpolitikken og de tilskuddsordningene som jeg ønsker å utdype i denne oppgaven. I Norge har staten spilt en stor rolle i filmproduksjonen fra 1950-tallet, og jeg ønsker derfor å ta for meg de avgjørelsene som førte frem til endringene som er gjeldende for filmproduksjonen og tilskuddsordningene i dag.

Som en fortsettelse av det historiske kapittelet, vil kapittel 4 ble et fordypningskapittel hvor jeg vil kartlegge og gjennomgå de politiske endringene i filmpolitikken som kom med st.prp. nr. 1 (2000-2001) og st.meld. nr. 22 – *Veiviseren* (2006-2007). I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på de filmpolitiske målene, samt gjennomgå de nye tilskuddsordningene som ble vedtatt.

I kapittel 5 vil jeg studere filmcaser for å se om de institusjonelle endringene kan gjenspeiles i filmene som ble laget på 2000-tallet. Jeg vil se på filmenes budsjett, produksjon, sjangerkategori og hvilken tilskuddsordning som har gitt støtte til filmen.

Kapittel 6 vil bli et analysekapittel, hvor jeg drøfter dataen jeg har samlet inn fra filmpolitikken, og setter disse opp mot funnene som ble gjort i forbindelse med filmcasene.

I det siste kapittelet vil jeg diskutere funnene mine og oppsummere det jeg har tatt for meg i denne oppgaven.

Kapittel 2 – Metoder og teori

2.1 Innledning

Da planleggingen av denne masteroppgaven startet høsten 2010, utviklet problemstillingen seg til å omhandle norsk films suksess de siste tiårene. Spesielt den store veksten i produksjonen av sjangerfilmer var en av tingene som utpekte seg, og som det virket interessant å se nærmere på. Etter hvert som oppgavens prosjektskisse ble klarere og mer bearbeidet ble fokuset flyttet over til hva som lå til grunn for den store oppturen den norske filmbransjen har opplevd etter år 2000. Det lages flere filmer, norsk film har fått et tydeligere særpreg, kvalitetsinntrykket har økt og den norske filmens rykte har blitt bedre. Derfor dreiet oppgavens fokus fra sjangerfilm til filmpolitikk.

Dette kapittelet vil fokusere på beskrivelsen av arbeidet med denne oppgaven, belyst i forhold til metodiske spørsmål samt en diskusjon rundt etiske utfordringer knyttet til oppgaven.

2.3 Kilder

For å belyse oppgaven har det blitt brukt filmhistoriske bøker, skrevet av blant andre Jan Erik Holst, Sigurd Evensmo, Ove Solum, Dag Asbjørnsen, Gunnar Iversen samt en rekke filmhistorikere og medievitere. For å få best mulig grunnlag for filmhistorien, blir det benyttet ulike bøker som har beskrevet utviklingen og historien. Ved å benytte flere forskjellige kilder kan man få et bredere grunnlag for forståelsen av filmpolitikken, samtidig som man unngår å belage informasjonen på én kilde. Dette har også vært bakgrunnen for oppbygningen av kapittel 4, som er et fordypningskapittel. Kapittel 4 danner hovedgrunnlaget for oppgaven, fordi dette kapittelet gir leseren innsikt i de filmpolitiske endringene som danner grunnlaget for de filmene som er laget i den tidsperioden som oppgaven tar for seg. Derfor skiller dette kapittelet seg ut fra det andre historiske kapittelet, ved å belyse og gå nærmere inn på mer spesifikke forhold ved filmpolitikken.

Ved beskrivelsen og diskusjonen rundt filmpolitiske endringer fra midten av 2000-tallet, er det også brukt en del internettkilder som supplerer de vanlige, trykte kildene. Det er

imidlertid en del av kildene som ikke er digitale, noe som skyldes tidspunktene de forskjellige filmmeldingene kom på. Mottagelsen og diskusjonen rundt filmreformen som kom rundt årtusenskiftet, er derfor i hovedsak basert på informasjon innhentet fra nasjonalbibliotekets arkiver med filmtidsskrifter fra dette tidspunktet. Kildene som dekker diskusjonen rundt stortingsmeldingen som i denne oppgaven blir omtalt som *Veiviseren*, er også basert på slike tidsskrifter, men fordi denne stortingsmeldingen kom noe senere, er det flere digitale kilder i denne delen av oppgaven. I tillegg til dette er også store deler av kildematerialet til denne delen av oppgaven basert på Kulturdepartementets egne stortingsmeldinger og stortingsproposisjoner, som omtaler de forskjellige endringene i filmpolitikken. Det er også hentet en del informasjon fra forskriftene som omhandler filmproduksjon, og denne informasjonen er hentet fra Lovdata.no.

Beskrivelsen og omtalen av de forskjellige filmcasene, er i hovedsak basert på avisartikler som omtaler filmene ut i fra et filmpolitisk ståsted, samt informasjon som har blitt gitt fra Norsk filminstitutt. Kildene til diskusjonen rundt filmen *Umeå4ever* (Geir Greni 2011) er funnet på hjemmesiden til filmen, hvor regissøren selv har skrevet en del rundt utfordringene han har møtt på underveis i filmproduksjonen. En slik kilde har blitt vurdert som troverdig fordi informasjonen kommer fra regissøren selv. Hva angår utvalget av filmer som blir beskrevet i oppgaven, er disse plukket ut på forskjellige grunnlag.

Olsenbanden jr.-filmene har blitt valgt fordi de har utpekt seg fordi produksjonsselskapet som har produsert filmene er det produksjonsselskapet som har fått mest penger i tilskudd de siste ti årene, og filmene har generell en veldig høy prosentvis tilskuddsstøtte. I tillegg valgte produksjonsselskapet å legge ned produksjonen av barnefilmer på grunn av endringer i forskriften til tilskuddsordningene. På bakgrunn av dette er filmene interessante å se i forhold til tilskuddsordningene. Jeg kommer tilbake til disse aspektene ved serien senere i oppgaven.

Dette er også tilfelle med serien om Varg Veum. Denne serien er interessant fordi den består av 12 spillefilmer, noe som gjør serien til den største seriesatsningen i Norge de siste ti årene. I tillegg har filmene blitt finansiert gjennom forskjellige tilskuddsordninger, noe som også er interessant i forhold til oppgavens tema. Serien har også blitt beskyldt for å melke den nye etterhåndsstøtten, ved å sette alle de seks siste filmene opp på kino, noe som ikke var tilfelle med de seks første filmene i serien. Både Olsenbanden jr.-filmene og filmene om Varg Veum er serier, noe som gjør de interessante i forhold til en diskusjon om serialiseringen i norske

filmer, som oppgaven kommer tilbake til i kapittel 6. Grenis film, *Umeå4ever* er valgt ut av flere årsaker. Filmen fikk mye oppmerksomhet da den kom, og har blitt stående som en film som gikk mot de norske tilskuddsordningene til forhåndsstilskudd. Filmen er mye omtalt i mediene, og regissøren har en hjemmeside som beskriver hvordan filmens vei fra idé til kino har vært. Filmen har også blitt stående som et eksempel på mulige konsekvenser av den nye etterhåndsstøtten, og viser en side av hvordan ordningen fungerer i praksis. Filmen *Max Manus* (Joachim Rønning og Espen Sandberg 2008) har blitt plukket ut på bakgrunn av at produsenten har hevdet at filmen ikke passet inn i de rammene som var gjeldende for støtteordningene på det tidspunktet hvor filmen ble laget. Det vil derfor være interessant å se nærmere på filmen i forhold til rammeverket for tilskuddsordningene. I tillegg til disse filmene vil andre filmproduksjoner bli nevnt for å kunne beskrive ulike tendenser og mønstre i de filmene som blir laget. Dette vil kunne danne grunnlag for om man kan reise spørsmål ved om tilskuddsordningene er gode nok, og hvordan endringer i tilskuddsordningene kan ha påvirket filmrepertoaret.

2.3.1 Kildekritikk

Diskusjonen rundt filmene som blir beskrevet i kapittel 5, er basert på tall innhentet fra Norsk filminstitutt (NFI). Det er imidlertid viktig å påpeke at disse tallene bare har fungert som et utgangspunkt for diskusjonen rundt filmene, og at tallene fra NFI ikke i alle tilfeller har vist seg å stemme. Det har derfor vært viktig å gjennomføre en kontrollsjekk ved flere av tallene som blir brukt i dette kapittelet. Dette skyldes blant annet tolkningen av tallene som beskriver statistikken til filmene som blir omtalt. Man kan nødvendigvis ikke utelukke enkelte feil ved tallene, og ved et tilfelle ble det også oppdaget en feil som omhandlet hvilken støtteordningen en film hadde fått støtte fra. Ved et tilfelle var en markedsvurdert film merket som konsulentvurdert, noe som ville fått store konsekvenser når skal se på sammenhengen mellom filmene.

2.4 Metodiske valg i oppgaven

Diskusjonen i oppgaven er basert på egne funn og perspektiver, men også på informasjon fra møter mellom med representanter fra den norske filmbransjen. Da arbeidet med oppgaven startet var planen å gjennomføre strukturerte intervjuer av personer som satt med forskjellige

kompetanse i forhold til filmproduksjon og filmpolitikk. Etter hvert som oppgaven tok form ble det tydeligere at denne formen for datainnsamling og metode ikke nødvendigvis ville gi de svarene oppgaven søker, og gjennom arbeidet med oppgaven ble det også funnet informasjon i filmtidsskrifter og aviser som belyste de forholdene som oppgaven ønsker å se nærmere på. På bakgrunn av dette falt valget om å benytte kvalitative, strukturerte intervjuer som metodeform bort.

Det har vært flere møter med representanter fra Kulturdepartementet og Norsk filminstitutt for å kunne få tak i den kunnskapen som trengs for å se oppgaven i et større perspektiv. Disse møtene har ikke vært strukturert som kvalitative intervjuer, men mer som en uformelle samtaler om de faktiske forholdene som har påvirket filmpolitikken og hva slags filmer som blir laget med de forutsetningene som tilskuddsordningene gir. Gjennom disse møtene har informantene vist stor tillit til intervjueren, som også har fått en uformell adgang som ikke hadde vært mulig om det hadde blitt gjennomført tradisjonelle, strukturerte intervjuer (Østbye, Helland, Knappskog og Larsen [1997] 2007: 116). Avtalene og diskusjonstematikken har vært avtalt på forhånd, men samtaler har vært basert på ustrukturerte intervjuer, hvor det har blitt diskutert norsk filmpolitikk med forskjellige informanter på forskjellige fagområder. Det har også blitt gitt informasjon fra informantene som er fortrolig, og som derfor ikke kan legges ved som vedlegg til oppgaven.

Det har vært viktig å beholde tilliten til informantene. Kontakten og samtalen med disse representantene har vært en viktig del av totalforståelsen for filmpolitikken, og det har vært en gjensidig enighet om at informasjon som har blitt gitt har kunnet brukes i en argumentasjon rundt filmpolitikken, noe som også blir gjort i oppgaven. For å sjekke reliabiliteten til informasjonen som har blitt gitt har en diskusjon mellom en informant blitt tatt videre og diskutert på nytt med en annen informant, for så å se om svarene sammenfaller med hverandre. Ved å sette svarene opp mot funn gjort i andre kilder, har det vært mulig å kunne se filmpolitikken fra ulike perspektiver. Informantene har fremstått som åpne, og har svart på de aller fleste spørsmålene som har dukket opp i samtaler rundt norsk filmpolitikk. Det har blitt tatt notater, men ingen av samtaler er tatt opp noe som kan ha bidratt til åpenheten blant informantene. Dette kan sees på som en styrke av samtalenes validitet (Østbye, Helland, Knappskog og Larsen [1997] 2007: 116).

I tillegg til samtalene med personer fra Norsk filminstitutt og Kulturdepartementet, har dokumentanalyse blitt brukt som en metode (Østbye, Helland, Knappskog og Larsen [1997] 2007: 47). Den tidligere filmpolitikken er relativt godt dokumentert og beskrevet i en flere filmbøker, men filmpolitikken for de siste ti årene har vært mer utfordrende å kartlegge. Gjennom dokumentanalyse av offentlige dokumenter og forskrifter har jeg fått et grunnlag for å se hvilke endringer som har blitt gjort, men i tillegg til dette har det vært nødvendig å se nærmere på ulike rapporter som har vært grunnlaget for blant annet de stortingsmeldingene og stortingsproposisjonene som blir beskrevet i oppgaven. I tillegg til dette har det vært viktig å lete opp andre typer kilder på hvordan dokumentene og endringene har blitt mottatt, fordi disse kildene sier noe om hvordan de forskjellige endringene er blitt tolket og forstått av forskjellige aktører i den norske filmbransjen. Dette har vært tydelig i enkelte tilfeller, hvor noen kilder stiller seg positive til endringene, mens andre stiller seg negative. Det derfor vært nødvendig å lete igjennom avisartikler og tidsskrifter som omhandler den norske filmbransjen og filmpolitikken, for å se hvordan disse samhandler med det man finner i de offentlige dokumentene fra Kulturdepartementet og forskriftene som omhandler hvordan støtteordningene skal fungere i praksis.

2.5 Filmutvalg

De utvalgte filmcasene i kapittel 5 omhandler filmer produsert i perioden 2002 og frem til 2011. Bakgrunnen for dette er at den første filmen som fikk støtte gjennom markedsordningen ble laget i 2002, og dermed er det hensiktsmessig å starte med dette året. Fordi konsulentordningen i stor grad er lik slik den var da den ble opprettet i 1992, er det de markedsvurderte filmene som er mest interessante i denne perioden. Dette er fordi det var markedsordningen som var den nye støtteordningen, og som på mange måter hadde som oppgave å nå de kvantitative målene som ble presentert i *Veiviseren*. Utvalget av filmer er variert og omfattende nok til at det kan peke på tendenser som blir beskrevet i de senere kapitlene, og filmene representerer også en god bredde i forhold til de filmene som ble produsert. Filmene er valgt på grunnlag av at de har skapt interesse i en filmpolitisk sammenheng, enten ved å skille seg ut statistisk sett, eller gjennom å ha blitt diskutert i offentligheten.

Kapittel 3 – Statlige støtteordninger fra 1950 til 2000

3.1 Innledning

Da Kulturdepartementet i 1998 tok initiativ til en evaluering av støtteordningene for tilskudd til filmproduksjon, var det på bakgrunn av at de støtteordningene som allerede var gjeldende ikke hadde gitt de forventede resultatene som departementet hadde forespeilet seg.

Kulturdepartementet kontaktet konsulentbyrået Ernst & Young og ba selskapet gjennomføre en utredning om støtteordningene for norsk film (St.prp. nr. 1 1999-2000). Resultatet ble en rapport som foreslo en omorganisering av institusjonene og støtteordningene som danner grunnlaget for hva denne masteroppgaven vil handle om.

I lys av denne rapporten ble det gjort endringer i filmpolitikken, noe som fikk store følger for norsk filmproduksjon på 2000-tallet. Men før jeg går nærmere inn på disse endringene kan det være hensiktsmessig å se på den filmpolitikken som lå til grunnlag for endringene, og som Kulturdepartementet ønsket å gjøre noe med.

Jeg vil med dette kapittelet se nærmere på den statlige styringen av norsk filmpolitikk gjennom de siste 60 årene, for å kunne danne et solid grunnlag før diskusjonen av endringene som kom med st.prp. nr. 1 2000-2001. På denne måten vil dette kapittelet være med å belyse det første spørsmålet fra kapittel 1, som omhandler hva som lå som bakgrunn for de filmpolitiske endringene som kom rundt årtusenskiftet. I tillegg til dette vil kapittelet belyse hvordan de tidligere støtteordningene har påvirket filmproduksjonen.

Å lage film er kostbart, uavhengig av hvor filmen lages og hvem som lager den.

Dette var bakgrunnen for at staten kom på banen for å stimulere til norsk filmproduksjon etter krigen, i et land hvor filmmarkedet er relativt lite. Dette poenget er viktig når man skal se på statens rolle i filmproduksjonen i Norge. Filmpolitikken i Norge har også hatt et annerledes utgangspunkt, da innføringen av kinoloven i 1913 gjorde at Norge tok en helt annen retning enn i resten av den vestlige verden (Holst 2008:151). Staten lot med denne loven kommunene selv bestemme over hvem som skulle drive kino, og de fleste kommunene valgte da å gi seg selv denne retten.

Hvis man ser på norsk filmpolitikk de siste 60 årene vil man oppdage at endringene er drevet frem på bakgrunn av ulike utfordringer og problemer knyttet til norsk filmproduksjon. Jeg vil ta for meg noen av disse problemene når jeg nå starter med de statlige ordningene, og jeg vil begynne med den første gjennomførte statlige ordningen for filmproduksjon, som kom i 1950.

3.2 Ordningen av 1950 - En gylden mulighet

Tanken bak støtteordningen av 1950 var at den på sikt skulle skape et fundament for norsk filmproduksjon, som på dette tidspunktet manglet kontinuitet. Ved å minske risikoen for private produsenter og premiere gode prestasjoner, skulle ordningen bidra til å fremme kvaliteten i de filmene som ble laget. (Evensmo [1967] 1992: 289). Ordningen satte i prinsippet to vilkår for at en film skulle få tilskuddsstøtte:

Produksjonskostnadene for en enkelt spillefilm måtte ikke overstige 300 000 kroner
Filmen måtte tilfredsstille de minstekrav som man kunne forvente av en norsk filmproduksjon per i dag, altså i 1950 (Evensmo [1967] 1992: 289).

Punkt 2 krevde med andre ord en form for kvalitetssikring, og det ble vedtatt at Statens Filmråd skulle ta seg av denne vurderingen om en film svarte til kvalitetskravet eller ikke.

I praksis var ordningen en mulighet for entusiastiske filmskapere som klarte å lage film på et relativt begrenset budsjett. I tillegg fungerte ordningen som en slags systematisk refusjon av luksusskatten på billettinntekter, som i 1942 ble økt fra 5 prosent til 25 prosent på norske spillefilmer (NOU 2001: 80).

3.2.1 En feilslått satsning

Ordningen virket kanskje god på papiret, men de to vilkårene som var satt for å få støtte var også ordningens svakeste punkter. Mange var uenige i budsjettgrensen på 300 000 kroner, og mente denne var for lav til å kunne produsere filmer av god kvalitet. Grensen ble i løpet av de første årene justert til 325 000 kroner, og deretter til 350 000 kroner (Evensmo [1967]1992: 289).

De er erfarne filmprodusentene mente imidlertid at denne summen var altfor lav, og at det var nærmest umulig å lage en norsk kvalitetsfilm uten at man risikerte å overstige budsjettgrensen. Denne bekymringen viste seg å stemme, da samtlige filmer med unntak av én produksjon sprengte kostnadsgrensen på 300 000 i løpet av ordningens to første år (Evensmo [1976] 1992: 297).

Også kravet om kvalitet ble et stort problem for ordningen. Det var Statens Filmråd som skulle vurdere kvaliteten på filmene som hadde blitt lovet støtte, en løsning som var gjenstand for flere utfordringer. Det var vanskelig å sette en standard for hva som skulle til for at en film skulle bli vurdert som god. I tillegg fikk alle filmene de første årene av 50-tallet tilkjent støtte. For filmbransjen fremsto dette som et kraftig signal om at alle norskproduserte filmer fikk støtte uansett hvor gode eller dårlige de var.

Ordningen skremte vekk de erfarne produsentene på grunn av budsjettbegrensingene, mens mindre erfarne filmfolk ikke tenkte på at 300 000 kroner for én filmproduksjon var i minste laget. Sigurd Evensmo nevner i sin bok *Det store tivoli* et eksempel med en kvinnelig journalist som laget en film nærmest på egenhånd, med et heller labert resultat: ”Bare et menneske som ante lite om film, kunne begi seg inn i et slikt eksperiment” (Evensmo [1976] 1992: 302). Man så med andre ord flere og flere eksempler på at ordningen ikke fungerte slik den var tiltenkt.

Med stadig flere filmer som oversteg budsjettgrensen sammen med stadig dalende kvalitet på filmene, ble det mer og mer tydelig at ordningen ikke fungerte i praksis. Det absolutte nullpunkt kom med filmen *Selkvinnen* (Dialoginstruktør Lauritz Falk og teknisk regissør Per Jonson 1953), hvor manuset var skrevet av filmveteranen Leif Sinding. *Selkvinnen* ble slaktet både av publikum og pressen, og ble tatt av kinoprogrammet etter bare 3 dager (Evensmo [1976] 1992: 305). Resultatet ble at filmen fikk Filmrådets første og eneste avslag, som i praksis betydde et økonomisk slag i ansiktet i form av flere hundre tusen kroner i tapt støtte. Dette var det endelige beviset på at ordningen ikke fungerte, og at de to vilkårene som regulerte støtten måtte endres for å snu den negative trenden.

3.3 Støtteordningen av 1955 – Et nytt forsøk og en ny støtteordning

Eksempelet *Selkvinnen* var det endelige beviset på at støtteordningen av 1950 rett og slett ikke fungerte, det ble satt krav om at ordningen måtte endres. Resultatet var støtteordningen av 1955, som skulle stimulere en generell utvikling i bransjen og gi publikum de filmene de ønsket (Holst 2008: 154).

Der det tidligere hadde vært Statens Filmråd som skulle vurdere om en film ble godkjent som bra nok for å få støtte i den gamle ordningen, var det nå publikumsbesøket som skulle avgjøre hvor mye statlig støtte en film skulle få. På den måten var en ny støtteordning i ferd med å bli etablert i form av en etterhåndsstøtte til filmer som hadde gått på kino. Dermed ble det publikum som hadde fått rollen som jury. I praksis betydde dette at en film skulle få støtte i form av en fast del, 35 prosent, av filmens brutto billettinntekt (Holst 2008: 154). I tillegg ble det laget en annen tilskuddsordning, hvor departementene i spesielle tilfeller kunne stille med særskilt støtte og garantilån. Filmene som skulle få denne støtten ble vurdert etter kvalitet, produksjon og finansieringsplan (Evensmo [1967]1992: 308).

Med den nye støtteordningen ble det åpnet for to ulike typer filmproduksjoner. Ved å gi støtte etter billettinntekter oppfordret ordningen til mer kommersielle filmer, som ville gi et høyere besøkstall på kino. For å opprettholde en bredde blant filmrepertoaret støttet også ordningen filmer med høyere kunstnerisk kvalitet, som ble vurdert gjennom et statlig utvalg.

Det var Statens filmproduksjonsutvalg som vurderte disse søknadene, og denne ordningen besto helt frem til den ble avløst av konsulentordningen i 1992 (Holst 2008: 154).

Også støtteordningen av 1955 ble gjenstand for kritikk. Gjennom 50-tallet hang tendensene etter den gamle ordningen fra 1950 igjen, en ordning som hadde ført til at mange hadde kastet seg på filmproduksjon. Resultatet ble mange produksjonsselskaper som bare produserte én spillefilm før selskapet ble avviklet (Evensmo [1967]1992: 320). Det var det statlige produksjonsselskapet Norsk Film A/S som hadde ansvaret for å sørge for en viss produksjonskontinuitet i en filmbransje preget av det motsatte, men selskapet hadde selv store problemer med å innfri dette målet fordi tilbakeføringen av inntekter fra kinoen ikke ble brukt til filmproduksjon (Evensmo [1967]1992: 334). Norsk Filmforbund var også kritisk til den nye ordningen. Fordi ordningen var basert på billettinntekter var den beste måten å sikre seg tilskudd på å lage lett underholdningsfilmer som trakk bra med publikum til kinoene.

Eksempelet på dette kom allerede i 1957. Av de 14 filmene som hadde fått tilskudd av den nye tilskuddsordningen, kunne 11 av disse filmer kategoriseres som lette underholdningsfilmer (Evensmo [1967]1992: 320).

3.3.1 Arne Skouens forslag

I 1955 lanserte filmregissøren Arne Skouen et forslag for å forhindre den negative tendensen med den norske filmproduksjonens manglende kontinuitet. Han foreslo en løsning hvor man kunne gi fem produsenter en begrenset garanti etter den gamle ordningen av 1950. Dette skulle være i tillegg til den nye ordningen. Skouens forslag var i hovedsak en garanti fra staten om støtte til tre spillefilmer, fordelt på like mange år. Etter tre år skulle Statens Filmråd vurdere om man kunne fornye garantien til tre nye år. På denne måten ville man sikre en kontinuerlig filmproduksjon fra et lite knippe produksjonsselskaper (Holst 2006: 17).

Forslaget ble godt mottatt fra Norsk filmforbund, fagfolkenes organisasjon, og la også grunnlag for debatt i Stortinget. Like begeistret var imidlertid ikke Kirke- og undervisningsdepartementet, som var bekymret for konsekvensene av de økte bevilgningene. I tillegg fryktet departementet at denne ordningen ville føre til en form for laugsystem i den norske filmbransjen (Holst 2006:17). Spesielt dette forslaget er ganske interessant, fordi det har vært oppe til vurdering i den seneste tiden. Jeg vil komme tilbake til dette når jeg senere i oppgaven vil ta for meg filmpolitikken fra 2000 til 2010.

3.4 Støtteordningen av 1964

På slutten av 50-tallet og begynnelsen av 60-tallet var flere ulike elementer med på å påvirke filmpolitikken mot en ny støtteordning. Produsentene hadde et økende behov for forhåndsgaranti til filmproduksjon, og de var også generelt misfornøyd med fordelingen og politikken som fremhevet en mer kommersiell filmproduksjon enn hva produsentene selv ønsket. I tillegg var det en annen viktig faktor som presset frem en endring, nemlig innføringen av fjernsynet i Norge (Holst 2008: 154). Fjernsynet hadde gitt en merkbar nedgang i kinobesøket på 1960-tallet, fra toppåret 1961 til 1965 hvor kinoenes driftsunderskudd hadde fordoblet seg (Evensmo [1967]1992: 313). Alle disse faktorene ledet frem til en endring og utvidelse av støtteordningen, som så dagens lys i 1964.

Det nye med støtteordningen av 1964 var at staten nå kunne gi en forhåndsgaranti på inntil 90 prosent av en godkjent kalkyle (Holst 2008:154). Billettstøtten ble også endret, slik at man nå fikk tilbake 45 prosent av brutto billettinntekt dersom filmen var laget med vanlig svart/hvitt film, og 55 prosent dersom filmen var laget med fargefilm eller særlig dyr svart/hvitt film. Disse endringene ble godt mottatt av filmbransjen, og ble sett på som et fremskritt og en forbedring i forhold til den gamle ordningen (Evensmo[1967]1992: 340).

Man kan si at den nye støtteordningen var en slags mellomting av de to tidligere støtteordningene. Det var fortsatt snakk om en form for automatisk støtte ved filmproduksjon, men i motsetning til ordningen av 1950 var det nå en vurdering av hvor mye hver enkelt film skulle få. Det var blitt mer risikabelt å lage film, men med ordningen av 1964 ble lånesystemene for filmstøtten mer smidig, noe som i alle fall på papiret minsket noe av risikoen for produsentene. Norsk filmforbund ønsket også at ordningen skulle gi garantien som ble innført med ordningen av 1950, men denne gangen skulle filmene godkjennes på forhånd, slik praksisen var med ordningen av 1955. Som et resultat av den dalende produksjonen av norske filmer på starten av 1960-tallet skulle den nye ordningen stimulere den norske filmproduksjonen, som i 1964 var nede i fire filmer (Evensmo[1967]1992: 340).

I dette kapittelet har det blitt beskrevet hvordan staten startet å støtte norsk filmproduksjon med i flere ulike tilskuddsordninger på 1950- og 60-tallet. Man kan se at ordningene har vært mer eller mindre vellykkede. Det var tydelig at den første ordningen ikke fungerte slik den var tiltenkt, og at de filmene som ble laget ikke tilfredsstilte de forventningene som ble forespeilet da støtteordningene ble laget. Denne støtteordningen ble revidert, og den nye støtteordningen var et nytt forsøk på å heve den norske filmproduksjonen. Også denne ordningen la tydelige føringer som ble gjenspeilet i de filmene som ble laget, og ordningen ble kritisert for å fremme kommersielle filmer fremfor kvalitetsfilmer. Med støtteordningen av 1964 ble det innført endringer som skulle sørge for produksjon av både kommersielle filmer og kvalitetsfilmer.

Kapittel 4 – 2000-2010: En ny norsk filmpolitikk

4.1 Innledning

Rundt årtusenskiftet ble det gjennomført store endringer i den norske filmpolitikken. Kulturdepartementet hadde i 1998 tatt initiativ til en evaluering av støtteordningene for spillefilmproduksjon, som ikke hadde gitt de resultatene som var forventet (St.prp.nr.1 1999-2000). Som et resultat av dette ble konsulentfirmaet Ernst & Young engasjert av Kulturdepartementet for å gjennomføre en utredning om støtteordningene burde endres. Før jeg ser litt nærmere på utredningsrapporten fra Ernst & Young, vil jeg først omtale noen av forholdene som lå til grunn for de endringene som ble gjennomført i filmpolitikken rundt denne perioden. I dette kapittelet vil oppgaven gå nærmere inn på tidsperioden 2000 – 2010, for å se på hvordan filmpolitikken har blitt endret i denne perioden. Kapittelet vil også gå nærmere inn på stortingsmeldingen *Veiviseren*, som vil danne grunnlaget spørsmål nr. 2 fra kapittel 1, som stiller spørsmål ved tilskuddsordningene sett i forhold til de filmpolitiske målene som forespeiles i denne stortingsmeldingen.

4.2 1990-tallet – nye endringer trer i kraft

For å sikre et mangfold i den norske filmproduksjonen var det på midten av 1990-tallet mulig å søke støtte til langfilm gjennom tre forskjellige institusjoner. Norsk filminstitutt, Audiovisuelt produksjonsfond (heretter omtalt som AV-fondet) og Norsk Film A/S delte potten på 150 millioner og ordningen fungerte slik at om man fikk avslag hos en institusjon, kunne man prøve hos de to andre (Hanche, Iversen og Aas [1997] 2004:87).

En spillefilmkonsulent hos Norsk filminstitutt hadde som oppgave å gjennomføre en vurdering av hvilke prosjekter som skulle få støtte. Den første stillingen som spillefilmkonsulent ble utlyst våren 1992, og var basert på en lignende stilling fra Danmark. I utgangspunktet tok ordningen over for Statens filmproduksjonsutvalg, som fra 1955-ordningen hadde hatt ansvaret for å vurdere de filmprosjektene som hadde kommet inn (Holst 2008: 154). Den nye ordningen fikk en blandet mottagelse. Enkelte mente at et slikt system bare kunne fungere hvis det var flere konsulenter, slik at man kunne gå til en annen konsulent om prosjektet fikk avslag, og prøve seg på nytt. Andre fryktet at konsulentens rolle ville bli for stor, og at konsulentens oppfølging av prosjektene ville gå ut over produsentenes rolle

(Holst 2008: 165). Det er verdt å nevne at det også ble opprettet en konsulentordning til kortfilm, dokumentarfilm og barnefilm.

I tillegg til endringen fra et produksjonsutvalg til en spillefilmkonsulent, ble det også gjennomført endringer i hvordan staten håndterte de statsgaranterte lånene som hadde blitt innført med støtteordningen fra 1964. Renten på lånene hadde ligget unormalt høyt på 80-tallet, og staten hadde i tillegg betalt renter fra filmene tilbake til 1964. Dette medførte at produsentene kunne ta opp lån til egenkapital til lavere renter enn det staten betalte, som i praksis betydde at filmprodusentene ble fritatt for ansvar. Staten innløste derfor samtlige lån i en engangsbevilgning og omgjorde støtteordningen til en tilskuddsordning (Holst 2008: 166).

I løpet av 1990-tallet ble det tydeligere at delingen mellom de forskjellige filminstitusjonene ikke nødvendigvis ga de resultatene som var ønskelig. Kinobesøket på norske spillefilmer lå under 10 prosent, og det var tydelig at tredelingen av ansvaret for tilskuddsmidlene ikke var en optimal løsning. På bakgrunn av dette og den lave besøksandelen på 5,6 prosent av totalbesøket i 1997 ble det annonsert at Kulturdepartementet ønsket en ekstern utredning av tilskuddsordningene og organiseringen av de norske filminstitusjonene (Holst 2006: 136).

4.3 Rapporten fra Ernst & Young

Ernst & Young hadde fått i oppdrag å utrede filmpolitikken på bakgrunn av et mandat som var basert på de statlige filmmålene som hadde vært lagt til grunn i budsjettproposisjonene siden 1993, og disse statlige filmmålene besto i utgangspunkt av følgende mål (Holst 2006: 138):

1. Norsk kvalitetsfilm skal fremmes.
2. Norske filmproduksjoner skal nå et størst mulig publikum
3. Det skal satses på barne- og ungdomsfilm
4. Kostnadseffektivitet og kontinuitet i de norske produksjonsmiljøene skal styrkes
5. Den norske filmarven skal tas vare på

På bakgrunn av disse målene anbefalte Ernst & Young følgende tiltak:

1. Å etablere flere finansieringsalternativer (smale, brede og 50/50-filmer).
2. Å begrense produksjonsstøttens størrelse avhengig av type film.
3. Å differensiere krav til egenfinansiering etter type film.
4. Å stille krav om egenkapital (kontant innbetalt) på brede og 50/50-filmer
5. Å endre beregning av billettstøtten.
6. At krav om avsetning til filmleie opphører
7. At kun uavhengige produsenter skal motta støtte

I tillegg til disse konkrete målene ble det også fremmet forslag om å samle all støtte til en ny enhet. Dette innebar i praksis en omgjøring av det statlige filmselskapet Norsk Film A/S, og at alle datterselskaper til Norsk Film A/S skulle skilles ut som egne selskap. Deretter skulle staten overta 100 prosent eierandel til disse selskapene. Samtidig foreslo rapporten en ny støtteordning for å gi utvalgte produksjonsselskap produsentstøtte (Ernst & Young 1999: 4, Holst 2006: 139).

4.4 Hovedpunktene i rapporten

I rapporten tok Ernst & Young utgangspunkt i den danske og svenske filmpolitikken. Rapporten fokuserte på at det i Norge ble laget færre filmer som ble sett av færre mennesker men med større bevilgninger fra staten enn i Danmark og Sverige (Ernst & Young 1999: 3). Gjennom en utredning av nasjonale og europeiske forhold sett opp mot tidligere filmpolitikk kom rapporten frem til at støtteordningene ikke fungerer slik de var tiltenkt. Rapporten pekte på at det samlede støttenivået per film var for høyt, og at risikoen for produsentene var for lav. Den viste også til at kravet om egenkapital var for lavt og ofte besto av kreditt, noe som fritok produsentene for ansvar. I rapporten ble det derfor foreslått et sterkere krav til egenkapital for å øke risikoen slik at produsentene ville bli mer kritiske til filmprosjektene. Dette ville igjen føre til at bare de beste prosjektene ville bli gjennomført, noe som øker kvaliteten på filmene (Ernst & Young 1999: 63).

I rapporten ble det også foreslått å etablere flere finansieringsalternativer. Forslaget gikk ut på at man skulle dele inn prosjektene i smale, brede- og 50/50-filmer. Smale filmer var filmer som hadde et lavt forventet publikumspotensial (under 50 000 besøkende) og som krevde en mindre sum i produksjonsstøtte (maks 6 millioner). I tillegg var kravet om egenfinansiering

på minimum 10 prosent. De brede filmene var filmer som hadde et høyere forventet publikumspotensial (over 50 000 besøkende) og som krevde en større sum i produksjonsstøtte (maks 12 millioner). Her var de imidlertid et høyere krav til egenfinansiering på 30 prosent. Det ble også stilt krav om at minimum 10 prosent av egenfinansieringen burde være kontant innbetaling ved prosjektstart. Begge disse ordningene skulle vurderes av en spillefilmkonsulent.

I tillegg ble det foreslått en ny løsning, i form av 50/50-ordning etter en lignende modell fra Danmark. I Danmark hadde man en løsning hvor produsentene stilte med 40 prosent av filmens totale budsjett, og så finansierte staten de resterende 60 prosentene uten å stille noen videre krav til kvalitet (Ernst & Young 1999: 50). Det ble derfor foreslått en lignende modell, men hvor forholdene mellom privat kapital og statlig støtte skulle være likt fordelt på 50 prosent. Dette ville bidra til at produsentene hadde større repertoarfrihet i forhold til prosjekter som ble vurdert av en konsulent, og ville gi filmprodusentene større frihet i forhold til oppfølging. Det ble foreslått at ordningen burde ha en grense på minimum 6 millioner i støtte, for å luke ut eventuelle lavbudsjettprosjekter som ikke ville nå et ønsket publikumspotensial. (Ernst & Young 1999: 64).

Billettstøtten ble det ikke foreslått noen endringer på, og rapporten viste til at man burde opprettholde de gjeldende reglene med 100 prosent av brutto billettinntekter på barnefilmer og 50 prosent av brutto billettinntekter på andre filmer. På denne måten opprettholdt man en gunstig støtte til barnefilmer, som var et satsningsområde fra budsjettproposisjonene fra 1993. Selv om Ernst & Young foreslo at billettstøtten burde bestå, ble det også foreslått endringer i forhold til hvor mye man kunne få i støtte, og hvordan støtten ble beregnet. I rapporten nevnes det at ordningen er populær i filmbransjen, men at den kanskje også er så god at den ikke stimulerer til et privat finansieringsmarked for norske filmer (Ernst & Young 1999: 64). Det vises til at støtten på det tidspunktet hvor utredningen ble gjennomført, var så god at man kunne få tilbake mer i offentlig støtte enn det beløpet som produksjonskostnaden av en film utgjorde.

Det siste store punktet i rapporten omhandler Norsk Film A/S og selskapets rolle i den norske filmbransjen. Rapporten foreslo at Norsk Film A/S ikke skulle fortsette i sin daværende form, og at datterselskaper skulle skilles ut og overtas med 100 prosent eierandel av staten. Det var flere årsaker til dette forslaget. Blant annet ble det vurdert at tredelingen mellom de ulike

filminstitusjonene Norsk filminstitutt, AV-fondet og Norsk Film A/S ikke fungerte godt nok. I rapporten ble det pekt på at de tre institusjonene hadde overlappende funksjoner, og at samarbeidet disse imellom ikke var godt nok, selv om det ofte var benyttet en samfinansiering (Ernst & Young 1999: 39).

Alle de tre institusjonene hadde forskjellige ansvarsoppgaver, i tillegg til å disponere tilskuddene til langfilmer. Norsk filminstitutt skulle ivareta den norske filmarven og forvalte den norske filmkulturen, mens AV-fondet var et rent fond som skulle gi tilskudd til audiovisuelle produksjoner. Norsk Film A/S skulle være statens garanti for at det ble produsert et gitt antall norske filmer i året, samt repertoarfrihet og sikre kontinuitet (Ernst & Young 1999: 37). Det ble vist til at Sverige og Danmark kun hadde én virksomhet som forvaltet støtteordningene, mens Norge hadde tre virksomheter. Det svake samarbeidet mellom de tre virksomhetene kom heller ikke filmprodusentene til gode når det ble søkt om tilskudd. Det ble derfor foreslått å samle alle virksomhetene til en felles institusjon, for å gjøre forvaltningen mer effektiv.

4.4.1 Reaksjoner på Ernst & Young-rapporten

Fremleggningen av rapporten fikk lite oppmerksomhet i mediene, men i filmbransjebladet *Rush print* vakte rapporten oppsikt, og ble nøye diskutert. I et innlegg i *Rush print* pekte produsent Anders Tangen på at rapporten var mangelfull og unyansert, og at Ernst & Young ikke hadde snakket med den delen av bransjen som måtte forholde seg til støtteordningene, men bare med den delen av filmbransjen som satt premissene for tildelingene (Anders Tangen i *Rush print* nr.1 1999: 26). *Rush print* var også tilstede på NFF's medlemsmøte, hvor rapporten nok en gang ble gjenstand for diskusjon. Blant de sentrale delene var nedleggningen av Norsk Film A/S og forslaget om en 50/50-ordningen som skulle stimulere bransjen. 50/50-ordningen ble stort sett godt mottatt, men det var flere som var skeptiske til det høye kravet om egenkapital og hva slags tilskuddsgrenser ordningen skulle ha (Ingrid Wiese i *Rush print* nr.1 1999: 28).

4.5 Kulturdepartementet tar grep

Kulturdepartementet fikk overlevert rapporten fra Ernst & Young på nyåret 1999, og tok forslagene til etterretning. Resultatet etter omleggingen ble synlig i budsjettposten til Stortingsproposisjon nr. 1 2000-2001, hvor Kulturdepartementet, på bakgrunn av forslaget fra Ernst & Young, foreslo en samling av all tilskuddsforvaltning til et felles filmfond (St.prp.nr.1 2000-2001: 17). Resultatet ble Norsk filmfond, som ble opprettet i 2001. Det ble bestemt at det daværende Norsk filminstitutt skulle beholde sine oppgaver som omhandlet bevaring, formidling og profilering av film, mens statens eget produksjonsselskapet Norsk Film A/S ble avviklet og nedlagt. Dette var et ledd i planen om at det var de private produksjonsselskapene som skulle produsere filmene, og ved å definere at filmstøtte skulle tilfalle uavhengige filmselskap fjernet departementet muligheten for en statlig filmproduksjon (Hanche, Iversen og Aas [1997] 2004:88).

Det nyetablerte Norsk filmfond fikk med seg de ansatte fra AV-fondet, og samt filmkonsulenter fra Norsk filminstitutt. Fra Norsk Film A/S var det bare bevilgningene til produksjon som ble overført (Holst 2008: 169). Stein Slyngstad ble ansatt som direktør for det nye selskapet, og det ble ansatt to nye langfilmkonsulenter i tillegg til Harry Guttormsen som hadde blitt med over fra filminstituttet. Den ene langfilmkonsulenten var forfatteren Erlend Loe, og den andre var fjernsynsprodusenten Karin Julsrud (Holst 2008: 169). Det nye fondet fikk ansvaret for å fordele midler til langfilmproduksjoner, og videreførte i praksis den gamle konsulentordningen. Nytt var imidlertid ordningen med at direktøren skulle være innstillende myndighet ovenfor styret, etter lignende modell fra Danmark og Sverige. Tidligere hadde filmkonsulenten hatt denne rollen, og som la frem sitt forslag om støtte til ulike produksjoner frem for styret, og som også satt med i behandlingen (Holst 2008: 169). I praksis hadde ikke denne endringen en stor betydning, men det gjorde at ordningen ble likere ordningen fra det gamle AV-fondet, hvor det hadde vært direktøren som la frem innstillingene for styret (Ernst & Young 1999: 40).

4.5.1 Nye tilskuddsordninger til langfilm

Den nye omorganiseringen var av omfattende karakter, men handlet i korte trekk om å samle alle støtteordningene innenfor et selskap, Norsk filmfond. I tillegg valgte departementet å avvikle sitt eget produksjonsselskap Norsk Film A/S og heller skyve ansvaret for å

filmproduksjon av norske spillefilmer over til den private filmbransjen. Samlingen av all filmstøtte til et fond vil bidra til en høyere effektivitet og mulighet til å styre innsatsen til der det til enhver tid var mest behov (St.prp.nr 1 2000-2001: 108). I tillegg vektla departementet utfordringene ved å gi et fond så mye makt. Ved å samle alle støtteordninger under samme tak risikerte man en maktkonsentrasjon som kunne være uheldig. For å veie opp for dette valgte Kulturdepartementet å opprette en ordningen som ble foreslått av Ernst & Young, en ordning som gjorde at man kunne få tilskudd uten at søknaden måtte behandles av en filmkonsulent.

50/50-ordningen ble innført som en ny støtteordning. Ordningen ble organisert slik at dersom en produsent kunne fremlegge 50 prosent av filmens totale budsjett, ville staten garantere de resterende 50 prosentene uten å stille noen krav til filmens kvalitet. De eneste kravene fra departementet var at filmen hadde et estimat om å nå 100 000 besøkende eller mer på kino, samt et minimumstak for støtte for å luke ut små, uprofesjonelle filmselskaper (St.prp.nr 1 2000-2001: 109). I tillegg ble det satt et tak om hvor mye penger hver filmproduksjon kunne få fra støtteordningen.

Ved å stille et krav om 50 prosent egenkapital til filmproduksjoner oppfordret ordningen til private investeringer og en bedre utnyttelse av markedspotensialet til norske filmer. For et privat produksjonsselskap innebar det en større risiko når man økte egenkapitalen til 50 prosent, men man fikk en meget gunstig støtteordning i retur. Ettersom ordningen ikke stilte krav til kvalitet og i utgangspunktet var en automatisk støtteordning, håpet departementet at den ville bidra til å øke antall filmproduksjoner på årlig basis. Det ble også etablert en tilbakebetalingsplan for støtten basert på en andel av netto inntekter fra det tidspunktet godkjent egenkapital var inntjent. Blant de nye støtteordningene var det 50/50-ordningen som kom til å få størst betydning for filmene som ble laget på 2000-tallet. Dette aspektet vil jeg ta dypere for meg i et senere kapittel i denne oppgaven.

I tillegg til 50/50-ordningen ble det implementert fire andre støtteordninger; tilskudd til produksjon av spillefilm (inkl. støtte til prosjektutvikling og markedsføring), billettstøtteordningen, tilskudd til produksjon av kortfilm og produsentlån. Tilskudd til produksjon av spillefilm var i praksis en videreføring av konsulentordningen fra 1992. Blant endringene var departementets avgjørelse om å tilsette flere konsulenter, som en motvekt for sammenslåingen av støtteordningene (St.prp.nr 1 2000-2001: 108). På denne måten kunne et prosjekt søke hos en annen konsulent dersom man fikk avslag på første forsøk.

Billettstøtteordningen var en videreføring av den gamle ordningen med billettstøtte. Kulturdepartementet valgte å opprettholde den støtten som allerede var gjeldende, med fortsatt fokus på belønning av barnefilmproduksjoner. Bakgrunnen for avgjørelsen om å ikke endre billettstøtten, var at ordningen var positiv i forhold til å styrke tilgangen til privat kapital i filmbransjen samt stimulere til økt publikumstilstrømning til norske filmer (St.prp.nr 1 2000-2001: 109). Det ble imidlertid innført en endring i hvordan støtten skulle beregnes, som var et forslag i rapporten fra Ernst & Young. Dette ble gjort for å hindre at produsenter skulle få mer støtte enn det som faktisk var samlet produksjonskostnad av filmen. Det ble også vedtatt at det skulle innføres en terskel for når billettstøtten skulle inntre, hvor mye man kunne få i billettstøtte samt hvor lenge etter filmens premiere man skulle kunne motta støtten.

Tilskudd til produksjon av kortfilm vil ikke bli videre undersøkt i denne oppgaven. Det er verdt å nevne at denne ordningen var en videreformidling fra den gamle ordningen, men ettersom dette ikke er relevant for min problemstilling går jeg ikke videre inn på denne støtteordningen. Ordningen om produsentlån var en ordning som ble opprettet for å fylle litt av tomrommet etter Norsk Film A/S. Et av selskapets hovedfunksjoner var å sikre en kontinuerlig filmproduksjon i en bransje som bar preg av nettopp det motsatte, med produksjonsselskaper som kun produserte en eller få filmer før selskapene ble avviklet. Denne rollen forsvant med nedleggingen av Norsk Film A/S, og for å veie opp for dette skulle man gi utvalgte produsenter en garanti for en stor tilskuddssum over et begrenset antall år. Pengene skulle produsentselskapet kunne disponere til de prosjektene de selv ønsket, og planen var å bygge opp noen sterke produksjonsselskaper som skulle kunne bygge opp kompetanse og kontinuitet i filmmiljøet (St.prp.nr 1 2000-2001: 109).

4.5.2 Evaluering av den nye filmpolitikken

Det ble også beskrevet i stortingsproposisjonen at de nye endringene skulle evalueres i løpet av en femårsperiode. Dette ble igjen tatt opp i stortingsproposisjon nr. 1 (2004-2005), og her ble det fastsatt at evalueringen skulle gjennomføres i løpet av 2005. For å utbedre den nye evalueringen kontakten Kulturdepartementet konsulentselskapet Rambøll Management A/S. Rambøll hadde fått mandat i form av tre punkter som i hovedsak omhandlet forvaltningen av tilskuddsordningene, kartleggingen av pengestrømmen til de uavhengige produsentene samt en vurdering av de regionale filmsatsingene (Holst 2008: 173).

Rambøll leverte sin rapport til Kulturdepartementet høsten 2005, og anbefalte følgende tiltak (Rambøll 2005: 87 - 93):

1. Styrke profesjonaliseringen av filmbransjen, herunder særlig en styrking av formalkompetansen innen forretningsdrift og filmproduksjon, som f. eks juss og kontraktsforhold, internasjonal finansiering, markedsføring, salg og forhandling blant produsentene.
2. Utarbeide en tydeligere stillingsinstruks for filmkonsulentene, hvor kravet til deres arbeid spesifiseres, og hvor det gjerne i særlig grad legges vekt på å spesifisere deres forpliktelser i henhold til forvaltningsloven.
3. Avvikling av billettstøtten, og i stedet velge å bruke de frigjorte midlene på en gradvis økning av forhåndsstøtte til filmproduksjoner.
4. Overføre en brorpart av de frigjorte midlene fra billettstøtten til markedsordningen og produsentordningen, for å understøtte en fortsatt positiv utvikling av den norske filmbransjen.
5. At arbeidet fra Filminstituttets utenlandsavdeling overføres til Norsk filmfond, slik at støttetildeling til norsk film og profilering av norsk film i utlandet samles under ett tak.
6. At utviklingsarbeidet i Norsk Filmutvikling less inn under Filmfondet, og at det i stedet gis adgang til regissører og manusforfattere om også å søke om støtte til utvikling av filmprosjekter under filmfondet.
7. En fortsatt støtte til de regionale filmsentrenes arbeid, ettersom deres aktiviteter har en bred og viktig kulturpolitisk målsetning.

Kort oppsummert kan man si at rapporten ønsket å klargjøre ansvarsområdene til Norsk filmfond samt å styrke filmfondet ved å flytte utenlandsavdelingen og utviklingsarbeidet fra filminstituttet og Norsk filmutvikling over til Norsk filmfond. Billettstøtten ble anbefalt fjernet, noe som også var en diskusjon i utredningsrapporten til Ernst & Young. Rapporten fra Rambøll mente at pengene som gikk til billettstøtte heller burde overføres til de andre støtteordningene i filmfondet. Begrunnelsen for dette forslaget var at billettstøtteordningen hadde skapt store forvaltningsmessige problemer for filmfondet, fordi størrelsen av støtten varierte etter publikumstallene til de enkelte filmene. Fordi billettstøtten inngikk i den samlede bevilgningen til filmfondet var det spesielt viktig å følge med på antall solgte billetter, slik at man hele tiden visste hvor mye penger som kunne fordeles via de andre tilskuddsordningene. Man visste dermed ikke hvor mye penger man hadde til rådighet til de

andre støtteordningene da året startet, og man måtte justere etter hvert basert på reelle kinobesøk og prognoser (Rambøll 2005: 59). I tillegg pekte Rambøll-rapporten på inntjeningspotensialet med billettstøtte var høyere for filmer støttet gjennom markedsordningen, fordi egenkapitalen var høyere og publikumspotensialet større. Dette betydde i praksis at noen av de mest suksessfulle filmene fikk en støtteprosent på over 90 prosent, mens en mindre suksessfull film støttet gjennom konsulentordningen fikk en vesentlig lavere støtteprosent og inntjening. Rapporten konkluderte med at en vesentlig lavere støtteprosent fortsatt ville være en sunn ”business case” for privat investering i norsk filmproduksjon (Rambøll 2005: 61). Samtidig med utredningsrapporten fra Rambøll ble det bestilt en alternativ utredning på vegne av Produsentforeningen og FILM&KINO. Denne rapporten ble gjennomført av ECON analyse, og ble presentert på nyåret 2006. På lik linje som rapporten fra Rambøll pekte også ECON-rapporten på at den norske filmbransjen fortsatt besto av små aktører, og at en styrking av bransjen var nødvendig for å kunne etablere en langsiktig filmsatsing i Norge (Holst 2008: 174). Den største forskjellen på de to rapportene var fokuset på billettstøtten, som Rambøll-rapporten hadde foreslått fjernet. I rapporten til ECON ble det argumentert for å beholde ordningen, slik at den daværende billettstøtten ble videreført.

Som det fremkom av de rapportene var det mye enighet om resultatet av omleggingen av filmpolitikken i 2001. Men spesielt billettstøtten var det mye uenighet om. Denne støtteordningen var spesielt viktig for filmprodusentene, fordi den var på dette tidspunktet en meget lukrativ belønning for filmer som gjorde det spesielt godt på kino. En film som først hadde fått 50 prosent av kostnadene dekket med 50/50-ordningen for så selge mange kinobilletter, risikerte å nærmest bli fullfinansiert av staten. Dette frigjorde mye av produsentenes ansvar, som kunne lage filmer med liten risiko. Problemet med ordningen var at budsjettpotten for billettstøtte lå i samme fond som resten av tilskuddsordningene, slik at dersom enkelte filmer solgte mange kinobilletter og fikk mye billettstøtte, ble det mindre penger til å produsere nye spillefilmer året etter. Det var dette aspektet som lå til grunn for argumentet om å fjerne ordningen, slik at pengene heller skulle fordeles på de andre tilskuddsordningene.

Forslaget om å avvikle billettstøtten skapte mye debatt da rapporten ble lagt frem. På den ene siden sto organisasjonen Norske filmregissører, som ønsket at ordningen skulle fjernes på grunn av produsentenes fokus på å lage filmer som kommersielt sett gjorde det godt på kino.

Det ble også lagt vekt på at det økende antallet av solgte kinobilletter ville spise av produksjonsbudsjettene for årene som kom. På den andre siden var produsentene, som mente at ordningen var helt avgjørende for å skape mangfold i den norske filmproduksjonen. I et innlegg i Klassekampen 11 mars 2006 peker produsenten John M. Jacobsen på at norsk film ville havne tilbake til 1970-tallet om billettstøtten ble fjernet: ”- Vi risikerer 1970-tilstander, da var nesten alle filmer fullfinansiert av staten. Vi så hva som skjedde[...]” (John M. Jacobsen i Klassekampen 11.03.2006). Det kom imidlertid en del endringer i billettstøtten opp gjennom tiåret 2000-2010, men dette vil bli belyst senere i oppgaven.

4.6 Veiviseren – nye retningslinjer for norsk filmproduksjon

På bakgrunn av de to rapportene oppnevnte daværende Kulturminister Trond Giske i 2006 et utvalg som fikk i oppgave å utrede et organiseringen av den norske filmpolitikken frem til 2014. Det nye utvalget ble ledet av Kristenn Einarsson, som satt som styreformann i Norsk Filmfond. Utvalget besto av en rekke forskjellige filmfolk med ulik bakgrunn fra de forskjellige leddene i filmproduksjonen. Utvalget fikk som mandat å vurdere organiseringen av den norske filmpolitikken. Der hvor de to rapportene hadde som mål å utrede støtteordningene, gikk Einarsson-utvalgets mandat på organiseringen av filmpolitikken, som skulle danne grunnlaget for en ny stortingsmelding.

I desember 2006 kom utvalget med sin innstilling, og følgende mål og tiltak ble foreslått (Einarsson-utvalget 2006: 18):

- minst 20 spillefilmer i året
- 25 prosent markedsandel i Norge
- økt eksport av norske filmer
- internasjonal filmpris
- økt likestilling

På bakgrunn av de to rapportene og innstillingen fra Einarsson-utvalget ble det utarbeidet en ny stortingsmelding som skulle revidere filmpolitikken. I 2007 ble den nye stortingsmeldingen presentert, og foreslo en rekke endringer i forhold til den gamle stortingsproposisjonen fra 2001. Mens stortingsproposisjonen fra 2001 bare hadde enkelte delkapitler som omhandlet omorganiseringen av filmpolitikken og støtteordningene, var

stortingsmelding nr. 22 (2006-2007) med navnet *Veiviseren – For det norske filmløftet* en ren stortingsmelding for norsk filmpolitikk.

Veiviseren kom med nye retningslinjer i organiseringen av de norske filminstitusjonene. De tre virksomhetene Norsk filmfond, Norsk filminstitutt og Norsk filmutvikling ble slått sammen til en virksomhet, som fikk navnet Norsk filminstitutt. Begrunnelsen for sammenslåingen var at omorganiseringen av virksomhetene etter filmreformen i 2001 hadde vært vellykket, men at virksomhetene hadde hatt overlappende funksjoner og uklare ansvarsområder. Kulturdepartementet fulgte derfor Einarsson-utvalgets forslag om å slå sammen de tre virksomhetene (St.meld.nr.22 2006-2007: 51). I tillegg tok *Veiviseren* utgangspunkt i målene som ble presentert av Einarsson-utvalget, og satt opp flere filmpolitiske mål for filmområdet. Blant disse målene ble det blant annet foreslått følgende mål: styrket produksjon (minst 25 spillefilmer i året), solid publikumsoppslutning (minst 3 millioner besøkende på norske filmer, tilsvarende 25 prosent av kinomarkedet) og mer fokus på kvalitet, med et mangfold i uttrykksform, produksjonskostnad og målgrupper basert på sterke filmmiljøer i alle deler av landet (St.meld.nr.22 2006-2007: 45).

Tilskuddsordningene til langfilm ble i hovedsak beholdt slik de var, men det ble bestemt at billettstøtteordningen måtte endres på sikt. Dette kan sees i sammenheng med de to rapportene fra Rambøll og ECON, som var uenige om etterhåndsstøtten i form av billettstøtte burde fjernes eller beholdes. Det ble gjennomført en høringsrunde, og basert på de forskjellige tilbakemeldinger Kulturdepartementet fikk ble det vurdert slik at ordningen skulle beholdes, men endres i forhold til sin nåværende form. Det ble også gjennomført endringer på tilskuddsordningen til produksjonsselskaper. Ordningen ble opprettet i 2002, og i 2005 ble ordningen omlagt til å bli en ren pakkefinansiering, hvor produksjonsselskapene selv kunne bestemme hvordan tilskuddene skulle disponeres. Det ble gjennomført som en prøveordning hvor et begrenset antall produksjonsselskaper skulle gis mulighet til å kunne produsere inntil tre langfilmer i løpet av en gitt tidsperiode (St.meld.nr.22 2006-2007: 78).

Da *Veiviseren* ble lansert ble den møtt med blandede kritikker. I løpet av 2007 var det flere avisartikler som tok opp problemer med meldingen. Giske fikk kritikk for å være for opptatt av en kommersiell linje, og at makten til produsentene ble for stor. I en artikkel sommeren 2007 gikk filmbransjen med avdelingsdirektør i Norsk filminstitutt Jan Erik Holst og filmregissør Marius Holst i spissen ut mot de nye endringene. Holst pekte på at det tok for

lang tid mellom hver gang en regissør fikk prøve seg, og at det ikke ble satset nok på regissører: ”Det virker som om noe av det siste man tenker på, er regissøren. Det er et ganske merkelig og et ganske unikt problem for Norge[...]” (Marius Holst i Verdens Gang 26.07.2007). Daværende direktør for Norsk Filmfond, Stein Slyngstad, var imidlertid meget positivt til satsningen, og mente at omleggingen vil gi styrket satsning på det kreative talentet.

En annen ting som vakte stor harme var flyttingen av filmarkivet fra Oslo til Mo i Rana. I utredningen til Einarsson-utvalget ble det foreslått at filmarkivet ikke skulle flyttes, men at alt skulle forvaltes av en institusjon (St.meld.nr.22 2006-2007: 122). I et intervju i Dagsavisen uttrykte daværende direktør for filminstituttet Vigdis Lian frustrasjon over flyttingen av arkivet, og at Trond Giske valgte å gå imot Einarssons-utvalget og deres anbefaling på dette punktet: ”Forutsetningen i Einarsson-utvalget var at det nye filminstituttet skulle forvalte hele filmens livsløp [...] Ved å flytte arkivdelen, bryter man med denne forutsetningen” (Vigdis Lian i Dagsavisen 30.03.2007).

Veiviseren kom som et resultat av et vedtak om evaluering av den filmpolitikken som ble skissert opp med filmreformen i 2001. Stortingsmeldingen kom imidlertid ikke med så mange endringer i forhold til den filmpolitikken som allerede var gjeldende. På bakgrunn av dette vil fokuset i oppgaven ligge på omorganiseringen av filminstitusjonene og evalueringene av støtteordningene, ettersom det er disse endringene som blir mest relevant for denne oppgaven.

4.7 Endringer av billettstøtteordningen

Den støtteordningen som har blitt mest kritisert og som har gjennomgått flest endringer de siste ti årene, er billettstøtteordningen. Som oppgaven tidligere har omtalt er dette en ordning som ved flere anledninger har blitt foreslått endret, men som i mer eller mindre grad har blitt beholdt slik den var før omleggingen av filmpolitikken rundt årtusenskiftet.

I Stortingsmelding nr. 1 2000-2001 vedtok Kulturdepartementet å endre billettstøtten som på daværende tidspunkt var en meget gunstig støtteordning og som i enkelte tilfeller fungerte bedre enn det som var planlagt. Det ble vedtatt at ordningen fortsatt skulle komme uavhengige produsenter til gode, samt at den fortsatt skulle favorisere produksjon av barnefilm (St.prp.nr 1 2000-2001: 109). Det ble også lagt vekt på at ordningen skulle hindre at

enkeltfilmer og utenlandske filmproduksjoner skulle få for stor del av potten. Problemet med billettstøtteordningen oppsto som nevnt når flere filmer gjorde det veldig godt på kino, fordi støtteordningen var bevilget over samme post som de andre støtteordningene. I praksis betydde dette at da enkeltfilmer solgte mange kinobilletter, ble det mindre penger igjen til filmproduksjoner året etter. Det var på bakgrunn av dette problemet at Kulturdepartementet endret ordningen. For å hindre misbruk av ordningen ble det innføring av et tak som skulle bestemme hvor mye en film kunne få i statlig støtte samt en begrensning for hvor lenge etter premieren en film kunne motta billettstøtte.

Selv om endringene i seg selv var et godt forsøk på å bedre ordningen, fungerte de ikke slik Kulturdepartementet hadde forestilt seg. På det tidspunktet de nye endringene kom, var filmbransjen inne i en nedgangsperiode. Med de nye endringene skjøt bransjen fart, og det ble tydelig at den nye innstramningen av billettstøtten ikke var tilstrekkelig for å hindre at den totale støttepotten per film ble for stor. Et eksempel på dette var den første Olsenbanden jr.-filmen, *Olsenbanden jr. går under vann* (Arne Lindtner Næss 2003) som hadde premiere i 2003. Filmen hadde en budsjett på 18 millioner kroner, og fikk tilskudd gjennom 50/50-ordningen. Dette innebar at filmen fikk 9 millioner av Norsk filmfond til produksjonsstøtte. Filmen ble veldig populær, og solgte 369 185 billetter (vedlegg 1 ark 1, NFI). Det høye antallet av solgte billetter gjorde at filmen fikk mye penger i billettstøtte, over 8,5 millioner. Den samlede støtten på filmen endte på 16 783 000 kroner, noe som utgjorde 93,24 prosent av filmens totale kostnader (vedlegg 1 ark 1, NFI). Bare i 2002 var det 6 av 9 filmer som fikk mer enn 85 prosent støtte av staten, og det ble klart at billettstøtteordningen ikke fungerte som forventet.

En av dem som var tidlig ute med å kritiserte billettstøtteordningen var daværende direktør i Norsk Filmfond Stein Slyngstad. I en dobbeltside i Klassekampen lørdag 16. August 2003 tok han ordet for at norske filmer hadde blitt for gode for en slik ordning, og at ordningen fungerte mot sin hensikt når den tappet midlene til nye produksjoner fra filmfondet (Klassekampen 16.08.2003). Med flere publikumssuksesser i året ble det klart at noe måtte gjøres. Kulturdepartementet gjennomførte derfor en ny utredning av ordningen, som førte til endringer i 2004. I Stortingsmeldingen fra Kulturdepartementet ble det lagt vekt på at billettstøtteordningen var for god, og at muligheten for lønnsom avkastning tilbake til produsentene var svært høy:

”Dagens regelverk innebærer i realiteten at staten fullfinansierer enkelte filmer gjennom produksjonstilskudd og billettstøtten, mens inntektene fra både kinovisning og sekundærmarkedene kommer på toppen og går rett til produsenten” (St.meld.nr. 25 2003-2004: 24)

For å snu denne trenden ble regelverket endret slik at billettstøtten skulle beregnes på grunnlag av alle filmens inntekter, også sekundærmarkeder. På denne måten ville man justere ned en films billettstøtte slik at støtten ville være mer rettferdig. I tillegg til denne endringen ble det besluttet at man skulle endre satsene for tilbakebetaling av tilskudd. Tidligere var det slik at produsentene måtte tilbakebetale deler av produksjonstilskuddet etter at godkjent egenkapital var inntjent. Problemet var at filmer med høy egenkapital rent prosentvis betalte mindre tilbake enn filmer som hadde lavere egenkapital.

Filmer som fikk støtte gjennom 50/50-ordningen hadde 50 prosent av filmens produksjonskostnad som egenkapital, som gjorde at disse filmene måtte betale tilbake mindre penger enn filmer som hadde fått tilskudd fra konsulentordningen. I tillegg var 50/50-filmer også mer kommersielle, slik at de oftest gikk mye bedre på kino og derfor hadde høy billettstøtte i tillegg. Dette innebar at de filmene som nærmest ble fullfinansiert av staten også var de filmene som måtte betale minst tilbake. For å endre på dette problemet foreslo Kulturdepartementet at tilbakebetalingsordningene ble utvidet til også å gjelde billettstøtten, samt at alle produksjoner som genererte nettoinntekt skulle tilbakebetale den samme prosentsatsen (St.meld.nr. 25 2003-2004: 25).

4.8 Endring fra billettstøtte til etterhåndsstøtte og en plutselig filmeksplosjon

Endringene ga resultater. I 2005 var det bare 1 av 15 filmer som totalt sett hadde en samlet tilskuddsstøtte på over 85 prosent, som var en markant forbedring i forhold til årene før (St.meld.nr. 22 2006-2007: 66). Etter innføringen med 50/50-ordningen ble billettstøtten regnet ut i fra hva slags forhåndsstøtte filmen hadde fått. Hadde en film fått støtte gjennom konsulentordningen fikk man automatisk billettstøtte for hver eneste solgte kinobillett, men ble filmen støttet gjennom 50/50-ordningen måtte filmen selge 30 000 billetter på kino før man fikk billettstøtte. Billettstøtten ble imidlertid gitt når man nådde denne grensen, slik at dette i praksis var en grense for om man fikk støtte eller ikke. Grunnen til at det fantes en grense for antall solgte billetter for den ene støtteordningen skyldtes at 50/50-filmer i utgangspunktet er kommersielle filmer som har fått støtte fordi de har et estimat på å selge

flere kinobilletter enn 100 000, noe som var satt som et krav for å få støtte i utgangspunktet. Konsulentbaserte filmer har ikke nødvendigvis et like stort publikumspotensial, slik at ordningen skulle støtte alle filmer som fikk kinopremiere med denne ordningen, uten at man måtte selge et gitt antall kinobilletter for å få penger.

Ett av hovedpunktene i *Veiviseren* var at billettstøtten skulle endres på sikt. Endringen kom i 2009 da Kulturdepartementet forandret forskriften om etterhåndstilskudd til kinofilm, som skulle tre i kraft 1. januar 2010. Som nevnt over var den tidligere praksisen slik at billettstøtten ble beregnet ut i fra hva slags støtteordning man hadde fått tilskudd fra på forhånd. Kravet om 30 000 billetter for 50/50-filmer bortfalt, og i stedet ble det hjemlet et krav om 10 000 solgte billetter, uavhengig av forhåndsstøtte (Lovdata.no 17.12.2009). I praksis betydde dette at alle norske filmer som ble satt opp på kino, og som nådde grensen på 10 000 solgte billetter, ville få den nye etterhåndsstøtten som erstattet den gamle billettstøtteordningen. Den nye etterhåndsstøtten hadde også en del nye endringer i regelverket. Det var ikke lenger noe krav om at en film måtte ha mottatt forhåndsstøtte for å få etterhåndsstøtte, og den maksimale pengesummen en film kunne få i etterhåndstilskudd, ble satt til 7 millioner for vanlig film, og 9 millioner for barnefilm.

I tillegg ble det bestemt at vanlige filmer skulle få etterhåndsstøtte på 100 prosent av inntektene i tre år, mens en barnefilm skulle få 200 prosent (Lovdata.no 7. september 2009). Disse endringene kan være en av grunnene til den voldsomme økningen i antall filmer fra 2010 til 2011. I *Veiviseren* var et av de filmpolitiske målene at det skulle produseres minst 25 norske spillefilmer i året som skulle ha kinovisning (St.meld.nr. 22 2006-2007: 43). Året 2011 skulle imidlertid vise seg å bli et år hvor norske spillefilmer nådde et antall på nesten 40 spillefilmer på kino, et tall som var langt over hva *Veiviseren* hadde estimert.

4.8.1 Reaksjoner på endringene

I 2010 ble det laget 29 spillefilmer, fire filmer mer enn det som var målsetningen for *Veiviseren*. I oktober samme år gikk direktør i Norsk filminstitutt Nina Refseth ut i en artikkel for Aftenposten og anslo at antall spillefilmer for 2011 ville lande på rundt 40. Refseth antydte i artikkelen at bakgrunnen til den plutselige økningen i antall filmer skyldes den nye etterhåndsstøtten:

”[...] Dette har ført til at en rekke filmer som neppe ville ha kommet på kino før, nå settes opp med kinopremière. Konsekvensen er at uventet mange aktører nå kjemper om midlene til etterhåndsstøtte, og vi kan i verste fall få en situasjon der disse filmene tar penger fra mer kunstneriske filmer som skulle fått forhåndsstøtte gjennom konsulentordningene”(Nina Refseth i Aftenposten 13.10.2010).

Allerede neste dag kom det en oppfølgingsartikkel på saken. Denne gangen var det produsentene som gikk til angrep på den nye billettstøtteordningen, med begrunnelsen at det ble laget for mange filmer. Også i denne artikkelen ble det pekt på at grensen for billettsalget var for lavt, og at det å nå 10 000 solgte billetter i utgangspunktet ble for enkelt. Produsent Asle Vatn gikk så langt i artikkelen at han antydte at filmer som nærmet seg grensen ville kjøpe opp de resterende billettene selv for å sikre seg den lukrative støtten:

”Det er noe fundamentalt galt med ordningen. Kravet for å få slik støtte er salg av minst 10000 billetter på kino. Det er for lavt. Systemet legger opp til triksing. Du kan være sikker på at de som eventuelt sliter med å nå 10000 billetter, vil kjøpe de 1600–1700 siste billettene selv, for å gi dem bort.” (Asle Vatn i Aftenposten 14.10.2010).

Videre i artikkelen peker også Vatn på at ordningen fungerer mot sin hensikt, og at den lave grensen for billettstøtte vil føre til at store summer vil gå til filmer som gjør det godt på kino, og som igjen vil føre til mindre penger til spillefilmproduksjon i årene som kommer. Etter filmbransjens svar på artikkelen, valgte imidlertid Nina Refseth å møte kritikken med et innlegg på filmnettstedet rushprint.no. 24 november 2010 skrev Refseth et innlegg hvor hun peker på at man ikke kan slå hodet av den nye ordningen før man hadde fått sett de egentlige virkningene. Hun peker på at det ikke er sikkert at alle filmene faktisk får kinopremiere, og at det er fullt mulig at alle filmene innebærer en form for kvalitet som vil lokke publikum til kinosalene. Videre spør Refseth seg om dette bare er et problem rett etter endringene, eller om det vil bli et langsiktig problem. Endringen av grensen for antall solgte billetter var et forsøk fra Norsk filminstitutt på å gjøre det enklere for filmer som ikke nødvendigvis fikk forhåndsstøtte å lage film: ”[...] Det var da også ein ønskt effekt av forskriftsendringa at det skulle bli lettare å produsere film utan førehandstilskott frå NFI.” (Nina Refseth på rushprint.no 24. november 2010).

4.9 Oppsummering

Som dette kapitlet har belyst, har den norske filmbransjen og den norske filmproduksjonen gjennomgått omfattende endringer det siste tiåret. Disse endringene med filmreformen i 2001 og *Veiviseren* laget grunnlaget for dagens filmproduksjon. Der hvor endringene tidlig på 2000-tallet var en modernisering av filmpolitikken, var *Veiviseren* i større grad en filmmelding som hadde et enda klarere budskap. Nå skulle det satses på Norsk film. Dette gjenspeiles i de filmpolitiske målene som er gjennomgående for filmmeldingen, og som sitter som grunnpremiss for de endringene som kom med disse revideringene. Disse filmpolitiske målene danner et grunnlag for en diskusjon rundt støtteordningene og om de er tilstrekkelige nok til å nå de filmpolitiske målene, men dette spørsmålet vil oppgaven diskutere i et større perspektiv i de to neste kapitlene.

Den siste store filmpolitiske endringen de siste årene, er endringene av billettstøtten til etterhåndsstøtte. Det ble tidlig klart at de første revideringen av ordningen ikke var effektive nok, da flere av 50/50-filmene nærmest ble fullfinansiert av staten. Der hvor 50/50-ordningen har bidratt til en større satsning og mer kapital til norsk filmproduksjon, har billettstøtten vært så gunstig at den nesten har tilsvart produsentenes 50 prosent i tilbakebetalte midler til filmer som har gått bra på kino. Dette ble bedre på midten av 2000-tallet hvor støtteordningen ble begrenset og beregningene ble endret. Med blant annet den digitale revolusjonen har det blitt billigere å lage filmer, og den siste revideringen av støtteordningen skulle gjøre det enklere å lage filmer uten forhåndsstøtte fra staten. Dette skulle stimulere filmbransjen til å lage flere filmer meg egenkapital og heller få penger hvis filmene nådde et forhåndsbestemt antall solgte kinobilletter. Dette førte til en filmeksplosjon i 2011, hvor nesten 40 norske filmer hadde planlagt kinopremiere. En endring som i utgangspunktet skulle komme filmbransjen til gode ble beskrevet som kannibalisme av de som skulle produsere film. Det ble frykt for at den økende mengden produksjoner ville spise opp filmpotten og ødelegge for de gode prosjektene. For å gå dypere inn i hvordan disse endringene påvirket den norske filmbransjen vil det være hensiktsmessig å se nærmere på de filmene som har blitt laget de siste ti årene. I neste kapittel vil det bli fokus på nettopp dette, samt en analyse av enkelte filmprosjekter som har blitt påvirket av de filmpolitiske endringene.

Kapittel 5 – Norske spillefilmer 2002-2011

5.1 Innledning

Med omleggingen av støtteordningene og innføringen av 50/50-ordningen rundt årtusenskiftet ønsket Kulturdepartementet å tydeliggjøre satsningen og pengebruken på filmproduksjonen. Filmpolitikken skulle bli mer effektiv, og antall filmproduksjoner skulle opp. Resultatene lot ikke vente på seg, og fra 2000 til 2009 var økningen av antall solgte billetter til norske spillefilmer på nesten 90 prosent (Klevjer Aas 2011:50). Sett i lys av dette kan man argumentere for at norsk film har gjort det veldig bra det siste tiåret, og besøkstallene sier at norske spillefilmer er i ferd med å nå *Veiviserens* mål om 25 spillefilmer i året, en markedsprosent på 25 prosent og 3 millioner solgte kinobilletter på årsbasis (St.meld.nr. 22 2006-2007: 45). I dette kapittelet vil oppgaven se nærmere på et utvalg av norske spillefilmer, som vil kunne være med å belyse noen av spørsmålene fra kapittel 1. Blant annet spørsmålet om man kan se en endring blant de filmene som har blitt laget når Kulturdepartementet har endret tilskuddsordningene vil bli belyst. Dette vil danne grunnlaget for en diskusjon i analysekapittelet.

5.1.1 Et utvalg norske spillefilmer

For å se nærmere på resultatene av omleggingen av filmpolitikken, vil jeg i dette kapittelet gå til filmene. Begrensningen av tidsomfanget er valgt til filmer produsert mellom 2002 og 2011. Grunnen til dette skyldes i hovedsak innføringen av 50/50-ordningen og endringene av billettstøtten til etterhåndsstøtte i 2009, og derfor er denne perioden interessant når man tar utgangspunkt i påvirkning og endring av tilskuddsordningene.

I tidsrommet 2002-2011 har det blitt produsert over 200 norske kinofilmer (Holst 2011). Det ville vært lite hensiktsmessig å gjennomgå alle filmene for å kunne svare på problemstillingen, men heller se på enkeltfilmer som skiller seg ut. Antall filmer er valgt ut fordi de reflekter og gjenspeiler ulike aspekter ved støtteordningene. Den første filmen oppgaven ønsker å se nærmere på er den første Olsenbanden jr.-filmen, *Olsenbanden jr. går under vann*, fordi dette var den første filmen som fikk støtte av markedsordningen (St.meld.nr. 22 2006-2007: 66). Et annet argument for å se på denne filmen er at det er en barnefilm, og dermed har fått 100

prosent billettstøtte. Filmene i serien om de tre småkriminelle guttene har også vært en av de filmseriene som har fått mest penger i filmstøtte de siste ti årene. Deretter følger en redegjørelse av spillefilmene om detektiven Varg Veum. Disse filmene har blitt støttet gjennom ulike støtteordninger, og de siste seks filmene i serien peker seg litt ut når det kommer til endringen av billettstøtten til etterhåndsstøtte. Det er også interessant at ikke alle filmene i den første delen av serien fikk kinopremiere, men ble lansert direkte på DVD. Deretter vil jeg se nærmere på spenningsfilmen *Max Manus* (Joachim Rønning og Espen Sandberg 2008). Dette er en interessant film å se på ut i fra et filmpolitisk perspektiv, fordi filmen var såpass dyr å lage at den ikke kunne få støtte gjennom 50/50-ordningen. Løsningen ble støtte gjennom konsulentordningen, som i utgangspunktet ikke støtter slike kommersielle filmprosjekt som *Max Manus*.

I tillegg vil oppgaven se nærmere på *Umeå4ever* (Geir Greni 2011), som er interessant fordi den ble finansiert uten statlig forhåndsstøtte. Filmen baserte seg på å nå grensen på 10 000 solgte billetter, og dermed få etterhåndsstøtte i inntil 3 år, slik at filmen skulle bli lønnsom. Man kan derfor argumentere for at filmen er et resultat av Kulturdepartementets endringer av billettstøtten i 2009, hvor støtten ble endret fra å være billettstøtte til etterhåndsstøtte. Den nye etterhåndsstøtten hadde andre krav til antall solgte billetter, og hadde også andre regler om støtteprosent og hvor lenge en film kan få støtte etter første offentlig visning. Dersom en film klarer å selge 10 000 kinobilletter (uavhengig av støtteordning) vil den få etterhåndsstøtte i 3 år etter første offentlig visning, på alle filmens salgsinntekter (Lovdata 17. desember 2009). Dermed kan en film gjøre det dårlig på kino, men tjene inn penger på annet salg som DVD, Blu-ray og utleie for å få å tjene inn filmens kostnader.

Dette utvalget representerer noen av særtrekkene ved støtteordningene, og bør derfor gi et godt utgangspunkt for å se på om støtteordningene har fungert slik det var planlagt. I tillegg til dette filmutvalget vil det også bli godt dypere inn i statistikk fra Norsk filminstitutt, som vil være med på gi et bedre perspektiv på hvordan støtteordningene har fungert. Det er allikevel viktig å presisere at disse tallene bare gir et utgangspunkt for en diskusjon, da filmstatistikk tar lang tid å samle inn, spesielt etter innføringen av etterhåndsstøtten.

5.2 Olsenbanden jr. – En suksessrik barnefilmserie

Olsenbanden jr.-filmene startet med en julekalender som ble laget for TV2 i starten av 2000-tallet, og som senere ble et spillefilmprosjekt. Selve prosjektidéen var dansk, og prosjektet skulle gjenopplive Olsenbandens posisjon som filmfavoritt i Norge, dog i en yngre utgave. Den første Olsenbanden jr.-filmen ble laget av Arne Lindtner Næss, som også hadde vært regissør på julekalenderen. Serien består av seks spillefilmer produsert mellom 2002 og 2010 med en stadig utskifting av hovedrolleinnhavere for å opprettholde alderen på de forskjellige karakterene i serien. Den første Olsenbanden jr.-filmen, *Olsenbanden jr. går under vann* hadde kinopremiere i 2003. Filmen hadde den samme castingen som tv-serien, slik at den fungerte som en bro mellom tv-serie og filmunivers. I filmen møter vi igjen de tre småkriminelle ungdommene Egon, Benny og Kjell som på særegent vis prøver å slå fingrene i en skatt. Filmen var den første som fikk støtte av markedsordningen, og med et budsjett på 18 millioner fikk filmen 50 prosent, eller 9 millioner kroner i støtte. På dette tidspunktet fikk barnefilmer 100 prosent i billettstøtte, slik at hver krone i billettsalg gikk tilbake til filmen. Filmen fikk blandede kritikker i avisene, men fordi den allerede hadde fått mye oppmerksomhet og selve konseptet var godt etablert, strømmet publikum til kinoene.

5.2.1 Filmer nærmest fullfinansiert av staten

Filmen nådde som jeg tidligere har pekt på et imponerende høyt besøkstall på 369 185 solgte billetter (vedlegg 1 ark 1, NFI). Med et så høyt besøkstall fikk filmen 8,6 millioner i billettstøtte, noe som utgjorde nesten hele filmens egenkapital. Med forhåndsstøtte gjennom markedsordningen og etterhåndsstøtte gjennom billettstøtteordningen endte filmen opp med en støtte som tilsvarte 93,2 prosent av filmens totale kostnader. Dette var i tillegg beregnet etter ren billettstøtte, uten sekundærinntekter som salg til fjernsynsvisning, kopiavgifter, DVD-salg og inntekt på utleie av filmen. Med dette kan man se at den første filmen i den nye støtteordningen ikke helt gjenspeilet hva som var planen med ordningen, fordi den totale støtteandelen ble så høy. Selv om produsentenes egenkapital var 50 prosent av produksjonskostnadene til filmen, ble støtten så høy at den nærmest tilsvarte hva produsentene hadde investert i filmen.

Når staten nærmest hadde betalt hele filmen, hadde produksjonsselskapet Nordisk Film tjent gode penger. Året etter kom film nr. 2 i serien, som fikk tittelen *Olsenbanden jr. på rockern*

(Arne Lindtner Næss 2004). I denne filmen møtte man den samme gjengen, men denne gangen skulle den unge banden lage et rockeband for å vinne en pengepremie, og damenes gunst. Filmen hadde det samme budsjettet som den første filmen, 18 millioner kroner (vedlegg 1 ark1, NFI). Også denne filmen fikk støtte gjennom markedsordningen, og som den første filmen ble også *Olsenbanden jr. på rockern* en publikumssuksess. Faktisk var kinobesøket enda høyere på denne filmen, som solgte 410 915 billetter på kino (vedlegg 1 ark 1, NFI). Selv om filmen hadde flere solgte kinobilletter enn den første filmen, ble ikke billettstøtten noe høyere. Som tidligere nevnt hadde Kulturdepartementet endret beregningen av billettstøtten, slik at sekundærinntekter også ble med i regnestykket. I tillegg måtte filmen tilbakebetale en større andel enn *Olsenbanden jr. går under vann*. Sistnevnte måtte tilbakebetale 857 000 kroner, mens *Olsenbanden jr. på rockern* måtte tilbakebetale 1 147 765 kroner (vedlegg 1 ark 1, NFI). Dette gjorde at *Olsenbanden jr. på rockern* fikk 9 millioner i forhåndsstøtte gjennom markedsordningen, og 8,6 millioner i billettstøtte. Med den litt større andelen som ble tilbakebetalt endte filmen med en samlet støtte på 91,61 prosent.

Det gikk halvannet år før den tredje filmen i serien hadde premiere. I 2005 hadde filmen *Olsenbanden jr. på sirkus* (Arne Lindtner Næss 2005) premiere på norske kinoer. Denne filmen hadde et lignende plott som de to første filmene, men denne gangen var det snakk om en sirkusforestilling som risikerte å bli sprengt av en bombe. Heldigvis reddet de tre vennene dagen også denne gangen. Filmen hadde et større budsjett enn de foregående filmene, på 20 400 000 kroner. Filmen fikk 8,5 millioner i forhåndsstøtte, men i motsetning til de to tidligere filmene var billettstøtten på nesten 9,6 millioner større enn forhåndsstøtten. Denne summen var inkludert et lanseringstilskudd på 1 050 000 kroner fra Norsk filminstitutt. Filmen solgte 242 942 billetter på kino, og var nok en suksess i serien. Filmen måtte tilbake 383 608 kroner, og endte på en samlet støtteprosent på 86,4 prosent (vedlegg 1 ark 1, NFI).

Et tydelig særpreg ved de tre første filmene i serien er at de har toppet listene over filmer som har fått mest prosentmessig støtte av Norsk filmfond og senere Norsk filminstitutt.

Olsenbanden jr. går under vann var den nest mest støttede filmen i 2002, mens *Olsenbanden jr. på rockern* og *Olsenbanden jr. på sirkus* var de to mest støttede filmene i henholdsvis 2003 og 2005 (vedlegg 1 ark 1, NFI). Den fjerde filmen i serien, *Olsenbanden jr. Sølvgruvens hemmelighet* (Arne Lindtner Næss 2007), hadde en enda større budsjettkalkyle enn de tidligere filmene. Filmen hadde et budsjett på over 21 004 144 millioner kroner inklusiv lanseringsbudsjettet på 3 millioner, og fikk 10 millioner kroner i forhåndsstøtte i form av

produksjonstilskudd og utviklingsstøtte. I tillegg mottok filmen 1 050 000 kroner i lanseringstilskudd. Filmen solgte 298 331 billetter på kino, noe som ga en billettstøtte 8 763 315 kroner. Samlet utgjorde støtten 17 799 256 kroner i støtte, noe som utgjorde 84,7 prosent av filmens budsjett (vedlegg 1 ark 2, NFI).

De to siste filmene i serien, *Olsenbanden jr. Det sorte gullet* (Arne Lindtner Næss 2009) og *Olsenbanden jr. Mestertyvens skatt* (Arne Lindtner Næss 2010) skiller seg litt fra resten av serien, rent statistisk sett. De er de eneste filmene som ikke har solgt over 200 000 billetter. Førstnevnte var også den dyreste filmen i serien med et budsjett på 23 011 000 kroner inklusiv lanseringsbudsjett, og med en billettstøtte på 9 308 000 kroner og en totalstøtte på 19 833 800 kroner nådde også denne filmen en samlet støtteprosent på over 86 prosent (vedlegg 1 ark 2, NFI). Den siste filmen, *Olsenbanden jr. Mestertyvens skatt* solgte 189 264 kinobillett, og var med det den minst sette filmen i serien. Filmen hadde et budsjett på 21 500 000 kroner, inklusiv lanseringsbudsjettet på 3 500 000 kroner. Med en egenkapital på 11 825 000 kroner fikk filmen 9 675 000 kroner i forskuddsstøtte, samt 1 175 000 kroner i lanseringsstøtte. Filmen mottok 9 460 000 kroner i billettstøtte, noe som gjorde at den totale støtten ble 19 135 000 kroner. Med et totalbudsjett på 21 500 000 kroner fikk filmen 89 prosent i tilskuddsstøtte, noe som var den tredje høyeste støtteprosenten i serien, bare slått av de to første filmene.

5.2.2 Eventyret tar slutt

Etter seks filmer med Olsenbanden jr. var det imidlertid slutt på serien. 25. september 2009 intervjuet Dagbladet Stein Roger Bull og produsent Rune H. Trondsen fra Nordisk Film, som forklarte at det danske produksjonsselskapet ville legge ned produksjonen av den populære barnefilmserien fordi Kulturdepartementet endret regelverket for hvor mye man kunne få i billettstøtte (Dagbladet 25. september 2009). I intervjuet argumenterte Bull for at risikoen med å lage barne- og familiefilm ble for stor da støtteprosenten ble redusert. Også produsent Trondsen mente at endringene fra billettstøtte til etterhåndsstøtte og innføringen av et tak for maksimal tilskuddsstøtte var uheldig for produksjonsselskapene som laget filmer som appellerte til et stort publikum. Han forklarte at Nordisk Film i utgangspunktet ikke ønsket å legge ned produksjonen av barnefilm, men at de nye reglene gjorde risikoen for stor i forhold til lønnsomheten. Han nevner at de nye endringene var positive for filmproduksjonen generelt, men ikke for filmer med mål om å nå et høyt besøkstall: ”[...] men for filmer som har ambisjoner om å nå et større publikum, som for eksempel barnefilmer, blir dette en dårlig

ordning. Vi går ut av det nå, fordi det ikke lenger blir lønnsomt” (Rune H. Trondsen i Dagbladet 25. september 2009). Dette ble altså den foreløpige slutten på den populære barnefilmserien.

5.3 Varg Veum-serien

Mens Olsenbanden jr.-filmene har vært et gjensyn med gamle helter rettet mot den yngre garde, har Varg Veum-serien vært en lignende serie rettet mot ungdom og voksne. I serien følger vi den ensomme privatdetektiven Varg Veum, som etter beste evne prøver å løse mordgåter i Bergen. Serien er i utgangspunktet basert på Gunnar Staalesens romaner om helten med samme navn, som Staalesen har skrevet om siden 1977. Det ble i utgangspunktet prosjektert seks filmer i serien, hvor to fikk kinopremiere og fire ble sluppet direkte på DVD (NRK 17. august 2005). I 2008 ble det imidlertid bestemt at det skulle lages ytterligere seks filmer, hvor alle skulle ende opp med premiere på kino. Med 12 spillefilmer er dette den største spillefilmserien de siste ti årene, selv om ikke alle filmene har hatt kinopremiere.

5.3.1 En satsning på kino og på DVD

Den første filmen i serien kom i 2007, mens de neste fem hadde premiere i 2008. Deretter var det en pause på to år, før film nr. 7 hadde premiere i 2010. Den siste filmen har ikke hatt premiere ennå, og vil derfor ikke presenteres i nærmere grad i denne oppgaven. De fire filmene som ble sluppet direkte på DVD vil jeg heller ikke fokusere så mye på, da de ikke er like relevante for denne oppgaven. Den første filmen, *Varg Veum – Bitre blomster* (Ulrik Imitiaz Rolfsen 2007) hadde premiere 28. September 2007 (Holst 2011: 259). Filmen hadde en budsjettkalkyle på 19 444 006 kroner, samt et totalbudsjett på 20 569 006 kroner med lanseringsstøtte. Denne filmen fikk støtte gjennom konsulentordningen, og hadde en relativt stor egenandel på 18 897 339 kroner. Filmen fikk 200 000 i utviklingsstøtte fra Norsk filmfond, og 6 125 000 kroner i produksjonsstøtte og lanseringsstøtte. Filmen nådde et besøkstall på 109 154, og fikk dermed en billettstøtte på 3 645 451 kroner fra Norsk filminstitutt (vedlegg 1 ark 2, NFI). Med et besøk på over 100 000 regnes filmen som en publikumssuksess, men tallene fra Norsk filminstitutt viser at filmen ikke nødvendigvis var lønnsom. Filmen spilte bare inn 8 136 459 kroner, og med et samlet støttebeløp på 9 970 451 kr ble filmens inntjening med støtte på 18 106 910 kr, noe som utgjorde rundt 800 000 mindre

enn hva investorene hadde investert i filmen. Det er imidlertid enkelte aspekter som bør belyses når man ser på disse tallene. Den første delen av Varg Veum-serien var et samarbeidsprosjekt mellom flere nordiske land, samt flere fjernsynskanaler. Derfor var egenkapitalen spredt over mange aktører, og man må også ta høyde for at denne delen av Varg Veum-serien i utgangspunktet var en serie beregnet på fjernsynsformatet, slik at budsjetter og samfinansieringen ses i lys av dette.

Den første filmen i serien ble godt besøkt av publikum, men var ikke nødvendigvis særlig lønnsom for produsentene. Produksjonsselskapet Misofilm gikk derfor ut i avisen VG våren 2008 og forklarte at den andre filmen med kinopremiere måtte gjøre det godt for at de siste seks filmene i serien skulle realiseres (Verdens gang 31. mars 08). Film nr. 2 i serien, *Varg Veum – Falne engler* (Morten Tyldum 2008) hadde premiere 4. april 2008, og hadde et høyere besøkstall enn den første kinofilmen med 126 063 solgte kinobilletter. I motsetning til den første filmen ble denne filmen støttet gjennom markedsvurderingen. *Varg Veum – Falne engler* hadde et budsjett på 20 625 000 kr inklusiv budsjettstøtte. Filmen hadde en egenkapital på 18 454 333 kr, noe som utgjorde 94,6 prosent av filmens totale budsjett. 7 500 000 kr ble gitt i produksjonsstøtte til filmen, i tillegg til 1 125 000 kr i lanseringsstøtte. Med et besøkstall på 126 063 fikk filmen 5 111 858 kr i billettstøtte, og den samlede støtten fra Norsk filmfond ble dermed på 13 736 858 kr (vedlegg 1 ark 2, NFI). I tillegg ble filmen støttet av nordisk film- og TV-fond med 500 000 kr. Filmen fikk dessuten støtte gjennom et regionalt filmfond, som ga filmen 1 046 667 kr i produksjonsutvikling. Det ble dermed klart at *Varg Veum – Falne engler* nådde de tallene produksjonsselskapet hadde håpet på, for høsten 2010 var den første av seks nye Varg Veum-filmer klar for kinopremiere.

5.3.2 En annerledes strategi

Da de seks siste Varg Veum-filmene ble prosjektert og utviklet i 2008, var det de gamle reglene for billettstøtte som var gjeldende. Selv om den første filmen hadde premie i 2010, ble den prosjektert og støttet i 2009 slik at den falt under de gamle reglene om billettstøtte. Den første av de seks siste filmene, *Varg Veum – Skriften på veggen* (Stefan Faldbakken 2010) ble støttet gjennom markedsordningen, og fikk 6 000 000 kroner i produksjonsstøtte gjennom ordningen. I tillegg mottok filmen 1 200 000 kroner i lanseringsstøtte. Filmen var relativt dyr å lage, og hadde en budsjettkalkyle på nesten 25 millioner kroner (Vedlegg 1 ark 3, NFI). Filmen hadde over 100 000 besøkende på kino, og fikk dermed meg seg billettstøtte på 5,4

millioner kroner. I likhet med de to første filmene som fikk kinopremiere ble *Varg Veum – Skriften på veggen* støttet i stor grad på samme måte. De neste filmene i serien ble imidlertid støttet på en annen måte, noe som i stor grad var avgjørende for at filmene fikk kinopremiere.

Med endringen av billettstøtte til etterhåndsstøtte gjorde Kulturdepartementet det mulig å søke om etterhåndsstøtte uten at filmen hadde fått forhåndsstøtte. I praksis betydde dette ganske mye for små filmproduksjoner som ikke nødvendigvis så på kinosalg som sin største sjanse for inntjening. Med den gamle billettstøtten ville det være nærmest umulig for en film å gå i pluss om ikke filmen fikk støtte gjennom enten konsulentordningen eller markedsordningen på forhånd. Den nye etterhåndsstøtten er imidlertid laget slik at en film får 100 prosent av brutto salgsinntekter i tre år etter første visning, så fremt filmen solgte 10 000 billetter på kino. De to neste filmene i serien, *Varg Veum – Svarte får* (Stephan Apelgren 2011) og *Varg Veum – Dødens drabanter* (Stephan Apelgren 2011) fikk begge lanseringstilskudd av Norsk filminstitutt, men ble finansiert uten støtte gjennom markedsordningen eller konsulentordningen. Begge filmene kvalifiserte til etterhåndsstøtte, og satset dermed på å tjene inn filmens kostnader på denne måten.

Markedsordningen, eller 50/50-ordningen har som tidligere nevnt en vesentlig mindre pott som kan brukes til å støtte filmproduksjoner. I 2010 var denne summen 54 millioner kroner, mens konsulentordningen satt på en vesentlig større pott, omtrent 90 millioner kroner (disponible midler 2010, NFI). Det er derfor relativt få filmer som får støtte gjennom markedsordningen hvert år, og i 2010 var det 5 filmer som fikk støtte gjennom ordningen. Ettersom tre av de seks siste filmene i *Varg Veum*-serien hadde premiere i 2011, var det ikke plass i ordningen til å gi støtte til alle filmene. Film fire i serien, *Varg Veum – I mørket er alle ulver grå* (Alexander Eik 2011) søkte om støtte fra markedsordningen, men fikk ikke tilslag. Denne filmen ble dermed finansiert uten støtte fra markedsordningen eller konsulentordningen, men fikk i likhet med de andre filmene lanseringsstøtte. Også film fem, *Varg Veum – De døde har det godt* (Erik Richter Strand 2012) har fått lanseringsstøtte og kvalifiserer til etterhåndsstøtte, men denne filmen har akkurat gått på kino slik at det er vanskelig å si noe konkret om besøkstall. Det samme gjelder for så vidt den siste filmen i serien, *Varg Veum – Kalde hjerter* (Trond Espen Seim 2012), som ikke har hatt premiere ennå.

5.3.3 En melking av etterhåndsstøtten?

De siste fem filmene i Varg Veum-serien var i utgangspunktet planlagt som fjernsynsserie, og det var bare *Varg Veum – Skriften på veggen* som skulle sendes på kino (NFI.no 14.04.2009). Det ble imidlertid endring i planene, og alle de seks siste filmene ble lansert på kino. De siste fire filmene som har hatt premiere på kino har imidlertid en ting til felles. De har fått lanseringsstøtte og kvalifisert til etterhåndsstøtte, uten å ha mottatt forhåndsstøtte gjennom markedsordningen og konsulentordningen. Med den gamle ordningen ville neppe disse filmene ha blitt vist på kino, fordi det ikke er økonomisk lønnsomt med inntjeningen fra billettstøtte alene. De første seks filmene hadde relativt gode besøkstall på kino, men det er spesielt DVD-salget som utpeker seg. Disse seks filmene har solgt over 600 000 eksemplarer til sammen, et tall som er ganske imponerende og viser at serien har et relativt høyt salgspotensial (vedlegg 1 ark 2, NFI). Det er sannsynlig at de som har kjøpt første del av serien også er interessert i å kjøpe de resterende seks filmene når disse blir tilgjengelig for salg. Med en etterhåndsstøtte som gir 100 prosent tilbake på salg i tre år etter filmens første offentlige visning, er det heller ikke så overraskende at alle de seks siste Varg Veum-filmene har fått kinopremiere.

Det har derfor blitt spekulert i om at produsentene bak filmene har satt opp filmene på kino for å utnytte seg av den lukrative etterhåndsstøtten. I et intervju med Dagbladet høsten 2011 gikk skuespiller og regissør for den siste filmen, Trond Espen Seim, langt i å bekrefte en slik teori:

”Jeg synes vi burde jobbet mye mer med manusene. De dårligste er de to siste kinofilmene [...] Jeg synes ikke de burde vært vist på kino. De er for «små» i uttrykket. Det kommer mye rart på norsk kino på grunn av støtteordningen norsk film har” (Trond Espen Seim i Dagbladet 22. oktober 2011).

I samme artikkel ble det referert til et intervju Dagbladet hadde gjennomført med regissøren til de nevnte filmene, som til en viss grad så seg enig i Seims påstand: ”[...]De to Veum-filmene jeg laget - med sitt budsjett og ambisjon, hadde nok ikke blitt vist på kino i Sverige. Derfor gir jeg ham delvis rett. Det var en ganske rask produksjon” (Stephan Apeltgren i Dagbladet 22. oktober 2011). Reaksjonene på uttalelsene lot ikke vente på seg, og bare noen dager senere kom en oppfølgingsartikkel fra Aftenposten på saken. Kommentator i Aftenposten Ingunn Økland rettet i sin artikkel kritikk mot den nye etterhåndsstøtten: ”I tilfellet Varg Veum stimulerer etterhåndsstøtten på feil måte: I stedet for å løfte kvaliteten på norsk kinofilm, blir kinoene forsynt med filmer som ikke engang passer der” (Ingunn Økland

i Aftenposten 3. november 2011).

Man kan se klare tendenser på at endringene fra billettstøtte til etterhåndsstøtte har gjort noe med hvilke filmer som får kinopremiere og ikke, og spesielt tydelig blir dette i Varg Veum-serien. Denne serien har et tydelig skille som deler serien i to deler, hvorav hver serie består av seks filmer. Man kan bare spekulere i om alle de seks første filmene hadde fått kinopremiere om den nåværende etterhåndsstøtten hadde vært gjeldende på det tidspunktet hvis disse filmene ble produsert, men det er i alle fall ganske klart at de seks siste filmene har fått kinopremiere på grunnlag av endringen.

5.4 Max Manus – En norsk storsatsning

Ingen film de siste ti årene har hatt like stor suksess som *Max Manus* (Espen Sandberg og Joachim Rønning 2008). Filmen har blitt stående som 2000-tallets mest besøkte kinofilm, og er den filmen med høyest kinobesøk siden *Flåklypa Grand Prix* (Ivo Caprino 1975). Filmen om den norske motstandsmannen Max Manus traff den norske folkesjelen rett i hjertet, og fikk folk til å strømme til kinoene. Med over 1 100 000 solgte kinobilletter er det ingen tvil om filmens enorme suksess.

I filmen møter vi en av Norges mest kjente motstandsmenn, Max Manus. Hans arbeid med å stoppe tyskerne under 2. Verdenskrig danner rammen for filmen, som også skildrer personen Max Manus og hans utfordringer på mellommenneskelige planet under krigen. I tillegg til å høye besøkstall var det flere forhold ved filmen som gjorde at den skilte seg ut. Da filmen hadde premiere 19. desember 2008 var det bare *Jeg er Dina* (Ole Bornedal 2002) og *Kautokeino-opprøret* (Nils Gaup 2008) som hadde høyere budsjett dette tiåret (vedlegg 1, ark 1 og 2, NFI). Med et budsjett i denne klassen fikk filmen en utfordring da forhåndsstøtte skulle søkes, da filmen i utgangspunktet er en kommersiell film, laget etter malen til de klassisk fortellende Hollywood-filmene.

5.4.1 – En film utenfor støtterammene?

Da *Max Manus* søkte om forhåndsstøtte var det ”Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner” av 8. august 2007 som var gjeldende forskrift for tilskudd til kinofilmer. I

denne forskriften var det begrenset hvor mye penger en film kunne få etter markedsordningen. I forskriften er det spesifisert i paragraf 4-1 at i tillegg til kravet om 50 prosent egenkapital kan ikke tilskuddet per film overstige 10 millioner kroner (Lovdata 8. august 2007). Med en budsjettkalkyle på 55 122 000 kroner var taket på 10 millioner altfor lavt, da filmen trengte en forhåndsstøtte på 17 millioner kroner (rushprint.no 25.03.2011).

Løsningen ble konsulentordningen, som valgte å gi forhåndsstøtte til filmen. Med 13 892 600 kroner i produksjonsstøtte og 3 107 000 kroner i utviklingsstøtte fikk produsentene de 17 millionene de trengte for å få filmen realisert. I tillegg til å få nasjonal tilskuddsstøtte fikk *Max Manus* også støtte gjennom det europeiske filmfondet Eurimages, som støttet filmen med 850 000 euro (Nordisk film og TV fond 08.01.2008). Med det rekordhøye besøket fulgte også en rekordhøy billettstøtte på 15 772 000 kroner, noe som gjorde at filmen fikk en samlet totalstøtte på 30 739 536 kr (vedlegg 1 ark 2, NFI).

Max Manus er en film som gjenspeiler en av de store diskusjonene rundt støtteordningene, nemlig takene på tilskudd fordelt mellom markedsordningen og konsulentordningen. Filmen kostet for mye å lage for markedsordningen, og ble vurdert som viktig nok for å få støtte gjennom konsulentordningen. Som tidligere nevnt i oppgaven har fordelingen av midlene til de to ordningene vært gjenstand for diskusjon i lang tid, og hadde fordelingen vært jevnere hadde det kanskje vært plass til en film som *Max Manus* i markedsordningen, om man ser bort i fra forskriftens tak om 10 millioner som maks produksjonsstøtte for ordningen. I 2009 ble imidlertid ordningen endret, og dette punktet ble fjernet slik at det bare er kravet om 50 prosent egenkapital som fortsatt er gjeldende. Dette åpner i alle fall for en spekulasjon om at *Max Manus* kunne ha blitt finansiert gjennom markedsordningen om filmen hadde blitt laget i dag.

5.5 Umeå4ever – Et personlig prosjekt

En norsk film som fikk mye oppmerksomhet i 2011, var spillefilmen *Umeå4ever* (Geir Greni 2011). Filmen handler om Stian som blir dumpet av kjæresten. I det som ser ut som en midtlivskrise finner han ut at han skal reise til Umeå i Sverige for å finne sin gamle ungdomskjæreste som han traff på et taekwondostevne i 1984. Kameraten Anders blir med på veien for å hjelpe Stian, mot Stians ønske. Veien til den svenske småbyen blir imidlertid litt

lenger enn hva Stian hadde forestilt seg på forhånd. Filmen er en klassisk roadmovie, hvor vi følger Stian og Anders gjennom ulike scenarioer på veien til Umeå.

5.5.1 En film uten forhåndsstøtte

Det som er spesielt med denne filmen sett i lys av tilskuddsordningene, er at den er laget uten forhåndsstøtte. Filmen søkte om produksjonsstøtte flere ganger, men fikk avslag fra Norsk filminstitutt. Filmens regissør og manusforfatter Geir Greni hadde imidlertid et så stort ønske om å få laget filmen, at han selv lånte penger i banken for å realisere filmdrømmen. I tillegg fikk han laget filmen gjennom mye frivillighet, og til tider var det flere av de involverte som jobbet gratis for å filmen realisert (Umeå4ever.no 19. august 2009). Filmen fikk imidlertid kinopremiere 1. april 2011, og hadde et budsjett på i overkant av 11 millioner kroner. Av disse pengene var det over 10 millioner som var egenkapital fremskaffet av Greni, mens 1,3 millioner var lanseringstilskudd fra Norsk filminstitutt (vedlegg 2, NFI).

Uten forhåndstilskudd var filmen avhengig av å nå 10 000 solgte billetter for å gjøre seg berettiget til den nye etterhåndsstøtten. Fordi filmen hadde et totalbudsjett på under 17,2 millioner kroner, falt de under en særregel i den nye forskriften for hvor mye en film kan få i totale tilskudd. Tidligere hadde ikke forskriften et tak for hvor mye penger man kunne få i tilskudd, men med endringen av forskriften i 2009 ble det satt et tak på 50 prosent av utviklings-, produksjons- og lanseringskostnadene, med mindre filmen falt innenfor et av kriteriene som kunne gi unntak for regelen. Med den lave budsjetttrammen på filmen kunne filmen få inntil 75 prosent av kostnadene i tilskudd gjennom etterhåndsstøtten (Lovdata 7. september 2009). På denne måten kunne *Umeå4ever* gå i null, og i beste fall bli lønnsom på grunn av salg andre steder enn på kino. Fordi den nye etterhåndsstøtten gir tilskudd i inntil 3 år etter filmens første offentlige visning kunne Greni gamble på at filmen skulle selge godt på digitale kopier som DVD og Blu-ray, samt salg til fjernsynsvisninger og salg i utlandet.

5.5.3 En drøm blir knust

Dessverre sviktet publikum da filmen hadde premiere. Filmen hadde en fryktelig dårlig åpningshelg, og i desperasjon prøvde Greni flere løsninger for å flere folk til å se filmen hans. I en artikkel i VG gikk Greni ut og lovet pengene tilbake om folk ikke likte filmen hans

(Verdens Gang 14. april 2011). Strategien hjalp imidlertid lite på kinosalget, og én måned senere prøvde regissøren nok et stunt for å få folk til å se filmen. Lørdag 14. mai loddet regissøren bort gaveposer og cruise for to personer til Kiel i 40 kinosaler hvor filmen fikk én forestilling. Heller ikke dette stuntet var særlig vellykket for besøkstallet, og filmen endte med et totalbesøk på 6370 solgte kinobilletter (Holst 2011: 358). Derfor nådde ikke *Umeå4ever* grensen på 10 000 solgte billetter, og mistet muligheten til etterhåndsstøtte.

Geir Greni satset alt på at *Umeå4ever* skulle nå grensen på 10 000 solgte billetter, og dersom det hadde skjedd hadde i alle fall filmen vært berettiget til å få 100 prosent av inntektene fra alle inntektskilder i tre år i etterhåndsstøtte. Hva som gikk galt kan man bare spekulere i, men filmen representerer en tendens som var tydelig for filmåret 2011. 40 estimerte filmer var langt over hva Kulturdepartementet hadde satt som mål, et mål basert på hva det norske markedet tåler i forhold til gjennomsnittlig kinobesøk per innbygger. 40 filmer fordelt på 12 måneder blir et høyt antall filmer per måned, og dette ble tydelig våren 2011 da norsk film hadde sitt laveste kvartal hva angår kinobesøk på mange år. *Umeå4ever* var ikke den eneste filmen som led av dårlig besøkstall våren 2011, og det var flere filmer som ikke nådde de forventningene man hadde til filmene på forhånd. Storfilmene *Pax* (Annette Sjørn 2011) hadde premiere et par uker før *Umeå4ever*, 18. mars 2011. Filmen var produksjonsselskapet Paradox storsatsning i 2011, og kostet over 30 millioner å lage. Filmen ble slaktet av kritikerne, og nådde et enda lavere totalbesøk enn Grenis film. Med 3500 solgte kinobilletter var fiaskoen et faktum (Holst 2011: 355). Også *Mennesker i solen* (Per-Olav Sørensen 2011) hadde premiere i mars, og heller ikke denne filmen nådde et høyt besøkstall. Med 11 613 solgte billetter klarte filmen imidlertid å nå grensen for etterhåndsstøtte, men siden den kostet over 20 millioner å lage sto nok ikke besøkstallet til forventningene (Holst 2011: 354). Man kan i lys av dette se at norske film hadde en dårlig vår i 2011, med lave besøkstall på flere storfiler. Dette er et viktig poeng når man ser nærmere på Grenis film, som kanskje led av litt dårlig timing av premieredato.

Kapittel 6 – Analyse

6.1 Innledning

De siste ti årene har den norske filmpolitikken gjennomgått store forandringer, noe denne oppgaven har gått nærmere inn på i de forrigegående kapitlene. I dette kapitlet vil oppgaven vil disse endringene bli analysert, og sett i nærmere sammenheng med de filmene som har blitt laget etter omleggingen av filmpolitikken. Oppgaven vil i dette kapitlet belyse enkelte av forskningsspørsmålene i kapittel 1, før det avsluttes med en diskusjon rundt oppgavens problemstilling.

6.2 Bunnen blir nådd

Da norsk film igjen nådde en bunn med 5,6 prosent av det totale kinobesøket i 1997, ble det tydelig at utviklingen gikk i feil retning, og noe drastisk måtte gjøres. Mens det på 1970-tallet var de sosialrealistiske filmene som fikk gjennomgå av den norske pressen for manglende kvalitet, var det ikke nødvendigvis dette som var problemet med filmene på 1990-tallet. Flere av filmene holdt høy kvalitet, og man kan nevne filmer som *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg 1997) og *Budbringeren* (Pål Sletaune 1997) som begge høstet mye ros både nasjonalt og internasjonalt. Problemet var heller interessen og besøkstallene på norske filmer, som på dette tidspunktet var dårlig. Kulturdepartementet kunne ikke forsvare at det ble tildelt mye penger i støtte til filmer som leverte dårlige besøkstall, og det ble tydelig at støtteordningene til langfilmproduksjon var langt fra så gode som de burde være.

Som tidligere beskrevet var det på dette tidspunktet bare mulig å søke tilskuddsstøtte gjennom ordninger som krevde en form for kvalitetsvurdering, noe som førte til at det bare var de prosjektene som ble vurdert å ha høy kvalitet som gikk gjennom nåløyet. For å få støtte måtte prosjektene vurderes av en filmkonsulent, som i praksis hadde mandat til å bestemme om en film burde få støtte eller ikke. Filmkonsulentene hadde muligens overvurdert sin rolle, og kanskje satt prosjektets krav til høy, kunstnerisk kvalitet fremfor andre kriterier som at filmen burde være publikumsvennlig. Det kan i alle fall se ut som om det var nettopp disse vurderingene som var problemet, ettersom løsningen skulle bli en innføring av en støtteordning som kun hadde en annen form for vurdering, nemlig publikumsvennlighet og

høyest mulig besøksestimat per film. Norsk film trengte publikumsvennlige filmer, fordi det fantes et behov for lette underholdningsfilmer som på nytt skulle trekke det norske folk tilbake til kinosalene og gjenreise interessen for den norske filmen.

Nå må det også nevnes at det var flere faktorer inne i bildet enn bare hva slags prosjekter som ble støttet, hvilke filmer som ble laget og publikums interesse for den norske filmen. Det var også selve filmpolitikken som var grunnlaget for filmstøtten. Rapporten fra Ernst & Young pekte på en rekke punkter ved støtteordningene og filmpolitikken som ikke var tilstrekkelig effektive eller gode nok. Spesielt var selskapet Norsk Film A/S, som helt siden oppstarten på 1930-tallet hadde hatt en spesiell og viktig funksjon i den norske filmproduksjonen. Selskapet hadde i sin levetid en hjørnesteinsfunksjon i norsk filmproduksjon, og dekket funksjonen som et produksjonsselskap som skulle opprettholde kvalitet og kontinuitet i filmbransjen. I en bransje preget av nettopp mangel på kontinuitet, var derfor selskapet veldig viktig. Fordi selskapet har vært statseid, har repertoarfriheten vært stor ettersom selskapet ikke har vært avhengig av kommersiell suksess og likviditet for å opprettholde en kontinuitet i filmproduksjonen. I motsetning til et privat produksjonsselskap som hele tiden må drives av nye prosjekter og produksjoner for å overleve, fikk Norsk Film A/S en pott med penger hvert eneste år som de i stor grad disponerte helt etter eget ønske. Selskapets rolle i den norske filmbransjen var også noe uklar. På den ene siden hadde selskapet på mange måter ansvaret for den seriøse, kunstneriske filmproduksjonen, mens det på den andre siden også var produsent av underholdningsfilm som skulle appellere til et størst mulig publikum. Med filmreformen i 2001 ønsket Kulturdepartementet å gjøre rollefordelingen mellom offentlig og privat sektor tydeligere, og det ble klart at Norsk Film A/S i form av et statlig produksjonsselskap ikke lenger passet inn. Staten måtte tilrettelegge for filmproduksjon, men selve filmproduksjonen måtte private produksjonsselskaper stå for (St.prp.nr.1 2000-2001: 108).

Det kom imidlertid frem av rapporten fra Ernst & Young at en samling av støtteordningene var nødvendig, og at det ikke var rasjonelt at man kunne søke støtte gjennom tre forskjellige institusjoner som satt på hver sin en begrenset pengepott. Norsk Filminstitutt satt i tillegg med ansvaret for billettstøtten, og hver gang en norsk film gjorde det godt på kino lagde den samme filmen et stort kutt i budsjettene for neste års filmprosjekter fra filminstituttet.

Med filmreformen 2001 ble løsningen å samle alle tilskuddene til et filmfond, og legge ned

Norsk Film a/s, en avgjørelse som ikke alle tok imot med like stor begeistring. Kulturdepartementets avgjørelse om å legge ned selskapet falt mange tungt for brystet, samtidig som det var et tydelig signal om at bransjen nå måtte stå på egne ben. Med reformen kom også den nye støtteordningen tilskudd etter markedsvurdering, som blåste vind i seilene og snudde den negative trenden med dårlig besøkstall på norske filmer.

6.3 En forskyvning av makt

I forbindelse med nedleggingen av Norsk Film A/S, laget filmtidsskriftet Z et nummer som hyllest til selskapet som hadde vært så viktig for den norske filmproduksjonen. Tidsskriftet intervjuet blant annet flere regissører, samt en person fra produsentforeningen. Med tidsskriftet kom det frem perspektiver som i senere tid i stor grad har vist seg gjeldende, spesielt i en forskyvning av maktforhold. I tidsskriftet blir flere filmregissører intervjuet, blant annet regissør Hans Petter Moland. Moland var negativ til nedleggelsen av Norsk Film A/S, og peker på at selskapet hadde flere dristige filmsatsinger. Han gir også selskapet mye av æren for at han fikk sjansen til å bli satset på som regissør: ”Jeg tror det kun er Norsk Film AS som ville, ønsket og kunne fått mine filmer finansiert. Jeg er takknemlig for tilliten[...]” (Hans Petter Moland i Z 2001: 26). Moland fryktet at nedleggelsen av selskapet ville gjøre bransjen feigere, og at frykten for fiasko ville påvirke hva slags filmer andre produksjonsselskaper ville satse på. Videre hevdet han at ”sløsing” er penger brukt på feige, forutsigbare og likegyldige filmer som ingen har bruk for. Regissøren Knut Erik Jensen ble også intervjuet i den samme artikkelen, og han peker på at selskapet var viktig fordi det ikke stilte krav til inntjening, og at selskapet hadde et ideelt formål som filmprodusent: ”Selskapet skulle støtte en nasjonal filmkultur som ikke bare baserer seg på kommersialisme” (Knut Erik Jensen i Z 2001: 27). Det var dermed en frykt for at mangfoldet i filmbransjen skulle forsvinne, og at de nye støtteordningene og privatiseringen av filmproduksjonen ville føre til at den kunstneriske, dype og reflekterende filmen ville forsvinne med nedleggingen. Tidligere kunne en filmregissør søke støtte gjennom Norsk Film A/S, som så filmens kunstneriske potensial og produserte filmen uten at kommersiell suksess var en viktig faktor for at filmen skulle bli produsert. Et eksempel på dette er *Stella Polaris* (Knut Erik Jensen 1993) som ble støttet av Norsk Film A/S. Filmen ble ingen kommersiell suksess da filmen bare spilte inn i underkant av en halv million kroner (FILM&KINO 1996: 43). Den har imidlertid flere ganger kommet høyt på lister over de beste norske filmene gjennom tidene, i blant annet Dagbladet

(Dagbladet 3. juni 2007) og på nettsiden til bransjebladet *Rush print* (rushprint.no 22. desember 2011). Uten Norsk Film A/S ble ansvaret for filmproduksjonen skjøvet over til de private produksjonsselskapene, og man mistet den viktigste aktøren for kontinuitet i bransjen. For å skape kontinuitet i filmproduksjonen ble nå kommersiell suksess en mye viktigere faktor, og man kan dermed se endring i forholdet mellom produsentene og regissørene. Produksjonsselskapene fikk mer ansvar, og dermed mer makt over hva slags filmer som skulle produseres. Der det tidligere var regissøren og manusforfatteren som veide tyngst i en avgjørelse om støtte gjennom konsulentordningen, hadde makten i større grad blitt flyttet over til produksjonsselskapene som nå måtte overveie konsekvensene av et usikkert prosjekt.

6.4 En dansk modell, og et dansk produksjonsselskap

Markedsordningen, eller 50/50-ordningen, var en ordning som ble foreslått som et tiltak for å øke antall filmproduksjoner og som skulle sørge for at det kom mer privat kapital inn i filmbransjen. Mer private midler i en filmbransje preget av mye statlig finansering, ville føre til en endring av filmrepertoaret, fordi man nå måtte lage filmer som sørget for mest mulig inntjening. Dette skulle gjøres ved å få flere folk til kinoen, og metoden skulle være publikumsvennlige filmer. En taktikk som i utgangspunktet ikke var så ulik strategien med innføringen av støtteordningen av 1955, som var en ordning som belønnet filmer som gjorde det godt på kino.

Da Kulturdepartementet innførte markedsordningen, ble den nye støtteordningen formet etter en lignende dansk modell, som var slik at 40 prosent måtte være egenkapital for at staten skulle gi de resterende 60 prosentene uten noen form for kvalitetssikring av prosjektet. I Norge ble imidlertid støtteordningen som nevnt laget slik at prosentforholdet ble likt fordelt mellom privat kapital og statlig tilskudd, derav navnet 50/50-ordningen. Den første filmen som fikk støtte kom i 2002, og det er kanskje ikke så overraskende at det var nettopp et dansk produksjonsselskap som sto bak prosjektet. Nordisk Film kjente nok godt til den danske støtteordningen, noe som kan ha gitt dem et fortrinn da ordningen ble implementert i Norge. Ikke nok med at de var det selskapet som var først med å benytte seg av den ny ordningen, de er også det produksjonsselskapet som har fått mest i tilskudd til filmproduksjon de siste ti årene, noe jeg har omtalt i kapittel 5.

Olsenbanden jr.-filmene har vært en enorm suksess i Norge, og det var mange som kanskje ble overrasket da Nordisk Film A/S annonserte at de ville legge ned produksjonen av den populære serien. I kapittel 5 kom det frem at Nordisk Film hadde uttalt seg i en artikkel i Dagbladet om nedleggelsen av Olsenbanden jr.-serien og produksjonsselskapets barnefilmproduksjoner fordi tilskuddsordningen ble endret. Artikkelen i Dagbladet ble publisert høsten 2009, men den siste filmen i Olsenbanden jr.-serien hadde premiere på nyåret, 29.01.2010 (Holst 2011: 318). Endringene i forskriftene til etterhåndsstøtten trådte i kraft fra 01.01.2010, men fordi det var fattet vedtak om støtte til den siste Olsenbanden jr.-filmen før endringene, falt filmen inn under det gamle regelverket.

Med den nye forskriften ble det satt en maksgrense på hvor mye man kunne få i total tilskuddsstøtte fra staten, som ble regulert av nye EU-regler. Hovedregelen i den nye forskriftsendringen er at en norsk spillefilm ikke kan motta mer enn 50 prosent av de totale kostnadene i tilskudd, men enkelte unntak kan få inntil 75 og 85 prosent støtte (lovdata.no 17 september 2010). Barnefilm er definert som filmer som faller innenfor grensen på 75 prosentgrensen, hvorav etterhåndstilskuddet ikke kan overstige 9 millioner kroner. I et tenkt eksempel kan altså en barnefilm som har et budsjett på 20 millioner kroner få maks 15 millioner i tilskuddsstøtte. Ordningen er laget slik at det skal være mer gunstig å lage blant annet barnefilm i forhold til vanlig voksenfilm, så det kan være vanskelig å forstå hva Nordisk Film mener at risikoen blir for stor og at filmene ikke lenger vil være lønnsomme, når ordningen fortsatt favoriserer produksjonen av barnefilmer. Et annet spørsmål som vil være interessant å belyse, er hvor stor støtteandel en norsk film bør kunne få. Alle Olsenbanden jr.-filmene har fått over 80 prosent støtte, og den minst støttede filmen i serien, *Olsenbanden jr. Sølvgruvens hemmelighet*, fikk en samlet støtteprosent på 84,7 prosent. Dette er bare 13 prosent mer i støtte enn det nye taket, og selv om det kan være vanskelig å sette seg inn i hva et produksjonsselskap regner som risiko versus lønnsomhet, virker ikke denne forskjellen så veldig stor. Dette kan også være interessant å se i sammenheng med en artikkel Aftenposten publiserte sommeren 2009. Artikkelen "Nordisk Film får suverent mest filmstøtte" peker på den enorme filmstøtten det danske produksjonsselskapet har fått de siste ti årene.

I artikkelen har Aftenposten summert støtten til alle Nordisk Films filmprosjekter fra 2001 og frem til 2009. Der har de regnet seg frem til at Nordisk film med 224 millioner har fått nesten 10 prosent av alle pengene Norsk filmfond har tildelt spillefilmer i samme periode (Aftenposten 22. juni 2009). Også i denne artikkelen er det Trondsen som uttaler seg på vegne

av Nordisk Film. Han er overrasket over at Nordisk Film har fått så mye i støtte, men viser at det å lage film også er forbundet med stor risiko:

” Vi var klar over at vi lå godt an i det norske filmproduksjonsmiljøet, men jeg er likevel litt overrasket over vår dominans på listene over støtte [...] Husk at det å lage film i Norge er forbundet med stor økonomisk risiko. Dette er en suksess som gjør meg stolt, vi kan heve hodet høyt,” (Rune H. Trondsen i Aftenposten 22. juni 2009).

Fra Aftenpostens liste kommer det i tillegg frem at Nordisk Film har fått 85 millioner mer i støtte enn produksjonsselskapet som ligger på 2. plass på listen, som igjen illustrerer hvor mye Nordisk Film faktisk har fått gjennom de ulike tilskuddsordningene. I artikkelen fra september 2009 påpeker Trondsen at det er endringene i billettstøtten som vil gjøre det ulønnsomt å lage barnefilm (Dagbladet 25. september 2009). Som tidligere nevnt har den nye støtteordningen en høyere støttegrense for nettopp barnefilm, så det fremstår som merkelig at dette skal være et argument for å legge ned barnefilmproduksjonen. Hva som var bakgrunnen for at Nordisk Film la ned Olsenbanden jr.-serien kan man bare spekulere i, men at det var fordi det ikke lenger vil være lønnsomt virker som et dårlig argument, når ordningen favoriserer denne typen produksjoner.

At det fortsatt kan være lønnsomt å lage barnefilm selv med et støttetak på 75 prosent er det flere ting som tyder på . Etter artikkelen i Dagbladet sluttet Stein-Roger Bull og Rune H. Trondsen i Nordisk Film A/S, og laget sitt eget produksjonsselskap, NordicStories AS. Dette selskapet har flere medarbeidere som tidligere har jobbet i Nordisk Film A/S (NordicStories 13. mars 2012). Det er også interessant at selskapet to ganger har søkt tilskudd etter markedsordningen for å få laget enda en Olsenbanden jr.-film, men har fått avslag begge ganger av NFI (Informasjon gitt av NFI etter forespørsel). Dette er et tydelig tegn på at de to filmprodusentene ikke var helt enige om at risikoen ble for stor med de nye forskriftene, som er påstanden i artikkelen fra Dagbladet.

6.5 Et spørsmål om utnyttelse av markedsordningen

I forrige kapittel ble det sett nærmere på et utvalg filmer som har representert ulike tendenser i filmutviklingen det siste tiåret. I et lite filmland som Norge er det et behov for tilskuddsordninger som hjelper bransjen med å lage film, fordi markedet ikke nødvendigvis

gir et godt nok inntjeningsgrunnlag til at man skal risikere å satse penger på film. Men dette betyr ikke nødvendigvis at støtteordningene ikke kan være lukrative, om man kjenner godt nok til hvordan de fungerer. Som tidligere nevnt er Nordisk Film A/S det produksjonsselskapet som har fått mest penger i tilskudd de siste ti årene. Selv om selskapet har hatt andre prosjekter er det klart for at Olsenbanden jr.-serien har vært produksjonsselskapets største satsning de siste årene. Det ligger nært å anta at en filmproduksjon ønsker minste motstands vei, eller den veien som er minst risikofylt i forhold til tap av privatkapital. Med en så høy tilskuddsprosent som serien har hatt, kan man kanskje stille spørsmål ved om serien har utnyttet en ordning som favoriserer publikumsvennlige barnefilmer.

Barnefilm var et av områdene som ble vurdert som satsningsområde i rapporten fra Ernst & Young, og som ble videreført med *Veiviseren*. For å favorisere barnefilmen ble billettstøtten satt til 100 prosent, i motsetning til vanlig voksenfilm som fikk billettstøtte tilsvarende 55 prosent av billettinntektene. Dette var en videreføring fra den gamle billettstøtteordningen som hadde eksistert fra 1964-ordningen. I 1988 ble billettstøttesatsen økt fra 55 prosent til 100 prosent på barnefilmer, basert på en erkjennelse om at barnefilmer var mindre lønnsomt å produsere enn voksenfilmer (Hanche, Iversen og Aas [1997] 2004:79). Fordi barnebilletter kostet mindre enn voksenbilletter var inntjeningen dårligere. For å jevne ut denne forskjellen ble billettstøtten satt til nesten det dobbelte av støtten til voksenbilletter. I utgangspunktet var dette en løsning for å gjøre forskjellene mellom støttebidraget til barnefilm og voksenfilm mindre, men grunnet innføring av enhetspris på kinobilletter ble denne prisforskjellen mindre. Dermed var forslaget om fortsatt 100 prosent støtte på barnebilletter mer et kulturpolitisk forslag i rapporten, i form av barnefilm som satsningsområde. Når billettprisene ble likere, men støttesatsene forskjellige i favør av barnefilmen, skulle det bli mer lønnsomt å lage barnefilm.

I tillegg hadde markedsordningen en grense på 10 millioner i støtte frem til 2009, og det er neppe en tilfeldighet at filmenes budsjett har ligget tett opp til 20 millioner kroner, som da er optimalt i forhold til ordningens begrensninger. Man skal imidlertid lage en film som treffer publikum og som generer mange kinobesøk, noe som også er kriteriene for å bli prioritert blant de prosjektene som søker støtte gjennom ordningen.

Den store fordelten da produksjonsselskapet bak Olsenbanden jr. søkte støtte til den første

filmen, var at serien allerede var godt kjent i det norske markedet gjennom tv-serien som ble sendt som julekalender på TV2. Ved å bruke de samme skuespillerne som tv-serien var filmens potensial relativt stort, da seriens popularitet kunne dokumenteres med høye seertall fra julekalenderen. Det ser derfor mer ut som om prosjektet Olsenbanden jr. hadde gode forutsetninger til å lykkes på kino, og tallene sier det samme. Serien har vært en formidabel suksess, og høye besøkstall på kino har hatt betydning når neste prosjekt skulle prioriteres blant andre prosjekt i kampen om å få støtte gjennom markedsordningen. I tillegg til dette solgte de to første filmene i serien veldig godt på DVD og videosalg, noe som også underbygget seriens store markeds potensial (Rambøll 2005: 33).

Ettersom ordningen har en begrenset tilskuddspott, er det ofte flere prosjekter som søker enn det er penger, slik at Norsk Filminstitutt må gjennomføre en seleksjon av hvilke prosjekter som har det største potensialet til å nå et størst mulig publikum. Dette gjøres av et ekspertpanel som kommer med sin innstilling før Filminstituttet tar det endelige valget. Sett i lys av dette kan man argumentere for at det søkes støtte til en type filmer som nyter godt av markedsordningen, men filmene må fortsatt gjennom en seleksjon og bli prioritert. Olsenbanden jr.-filmene har fått støtte seks ganger mens Nordisk Film var produsent. Det har blitt søkt støtte til en syvende film to ganger, og begge ganger har produksjonsselskapet NordicStories fått avslag. Hadde ordningen vært helautomatisk, det vil si at man automatisk ville fått penger om man søkte og hadde de formelle kravene i orden, kunne man ha snakket om en melking av ordningen. Men så lenge det er flere filmer enn penger i potten, skal det bare være de beste prosjektene som får støtte. Dette er et viktig poeng i en slik diskusjon.

6.6 Markedsordningen i praksis

Om man leser stortingsmeldingen som omhandler innføringen av markedsordningen, eller 50/50-ordningen, får man inntrykk av at ordningen er laget slik at man automatisk får 50 prosent av filmens produksjonskostnad i støtte gjennom ordningen, om produksjonsselskapet selv kan vise til en garanti av de resterende 50 prosentene. Men dette er ikke slik ordningen nødvendigvis opptrer i praksis, noe man kan se av tallene fra Norsk filminstitutt. Vanligvis gis det 50 prosent støtte gjennom ordningen, men dette er ingen absolutt garanti. Forskriftene som regulerer ordningen har gjennomgått små endringer, men frem til forskriftsendringen i 2009 var taket på ordningen 10 millioner kroner:

” Egenfinansieringen skal minimum beløpe seg til 50 % av prosjektets godkjente budsjett. Tilskuddet per film kan likevel ikke overstige 10 mill. 2002-kroner. Beløpet justeres med virkning fra 1. januar hvert år etter Statistisk sentralbyrås konsumprisindeks (KPI), første gang 1. januar 2003.” (Lovdata 21. august 2007).

På denne måten kunne man ikke få 50 prosent i støtte, om filmen kostet mer enn 20 millioner kroner å lage. Taket regulerte automatisk støtteprosenten, slik at man måtte holde seg under en viss grense for å kunne få 50 prosent i støtte. Ordningen var altså laget slik at filmene måtte ha et begrenset totalbudsjett for å kunne oppnå de 50 prosentene i produksjonstilskudd. I 2009 ble imidlertid dette kravet fjernet fra forskriften, som i praksis betydde at ordningen ble åpnet opp, slik at man ikke lenger hadde et tak på hvor mye en film kunne få i støtte. Tar man dette med i betraktningen kan det hende at en film som *Max Manus* kunne ha fått støtte gjennom ordningen om den hadde blitt laget noen år senere.

I 2009 var det også et utvalg filmer som ikke fikk 50 prosent i produksjonsstøtte gjennom ordningen. I den første omgangen med tilskuddsfordeling, var det fire filmer som fikk innvilget produksjonsstøtte. *Trolljegeren* (André Øvredal 2010), *Elias og jakten på havets gull* (Lise I. Osvoll 2010), *Asfaltenglene* (Lars Berg 2010) og *Olsenbanden jr. Mestertyvens skatt* (Arne Lindtner Næss 2010) fikk alle tilskudd, men i utgangspunktet var det bare penger nok til tre filmer. Norsk filminstitutt var da i dialog med de fire produksjonsselskapene, og kom til enighet om at alle fire filmene skulle få støtte, mot at støtteprosenten ble nedjustert fra 50 prosent. På denne måten ble det plass til fire filmer i denne tildelingsrunden, selv om filmenes støtteprosent i forhåndsstøtte ikke var like høy som ordningen tar høyde for. Dette blir derfor et eksempel på at Norsk filminstitutt faktisk kan velge å gi en lavere støtteprosent, om de finner det hensiktsmessig (Vedlegg 3). Nå er det ikke kjent at dette har hendt flere ganger, men det kan være et tegn på en viss uforutsigbarhet for produsentene at Norsk filminstitutt har mulighet til å senke støtteprosenten i en ordning som i utgangspunktet er basert på et 50/50 forhold.

Dette bringer oss inn på et annet aspekt ved ordningen, nemlig antallet filmer som får støtte, og tilskuddspottene i de forskjellige ordningene. Markedsordningen har langt på vei fått æren for den positive utviklingen norsk film har hatt de siste årene, men det er interessant å se hvor mange filmer som faktisk har blitt laget gjennom ordningen fra den ble innført og frem til 2010. Det første året etter at ordningen ble innført, var det tre spillefilmer som fikk tilskudd gjennom ordningen; *Mors Elling* (Eva Isaksen 2002), *Olsenbanden jr. går under vann* og *På hau i havet* (Knut Erik Jensen 2004). Også året etter dette, 2003, fikk tre kinofilmer støtte

gjennom ordningen; *Kvinnen i mitt liv* (Alexander Eik 2003), *Olsenbanden jr. på rockern* og *Ulvesommer* (Peder Norlund 2003). I perioden 2005-2010 har ca 6-7 filmer fått innvilget støtte hvert år, selv om antall spillefilmer totalt har ligget rundt 20-25 produksjoner i året. Markedsvurderte filmer utgjør en ganske liten totalandel av filmproduksjonen. Det er derfor interessant å se at en så liten del av den totale filmproduksjonen har fått så mye av æren for den vellykkete filmsatsingen det siste tiåret.

6.7 Et spørsmål om en støtteordning bør legges ned

Forholdet mellom markedsvurderte og konsulentvurderte filmer har i liten grad blitt diskutert så langt i denne oppgaven. Fordi oppgavens tema har vært tilskuddsordningene og hvordan disse har blitt endret og fungert i praksis, har det ikke blitt viet noe særlig fokus på selve filmene, med unntak av det utvalget som blir presentert i kapittel 5. Det er imidlertid viktig å se litt på dette forholdet, og drøfte noen av aspektene rundt hva slags filmer som har blitt produsert de siste ti årene. I sin masteroppgave om sjangerfilm i Norge fra 2000 til 2009, tar filmviteren Bjørn Hermundstad for seg hva omleggingen av filmpolitikken de siste ti årene har ført med seg. I oppgaven ser han på og diskuterer markedsordningen og konsulentordningen med utgangspunkt i de filmpolitiske målene, slik at han kan gjøre en vurdering i om filmpolitikken har vært vellykket. Der de konsulentvurderte filmene ikke har et krav eller forventning til antall solgte billetter, er et av kravene til markedsvurderte filmer at de skal ha en forventet publikumsoppslutning på 100 000 solgte billetter på kino. Hermundstad peker imidlertid på at et overraskende antall av de markedsvurderte filmene ikke har nådd dette forespeilede publikumsantallet (Hermundstad 2010: 135).

Med bakgrunn i sine funn skrev Hermundstad en artikkel som ble publisert i Dagens Næringsliv under tittelen "Når teften svikter". I artikkelen tar han for seg hvordan ordningene har fungert i praksis. Han påpeker at den norske filmpolitikken har vært vellykket, men at markedsordningen ikke nødvendigvis har vært så vellykket som man skulle tro, basert på besøkstall i forhold til forventningene om 100 000 solgte billetter per film. Avslutningsvis i artikkelen foreslår han også at ordningen nå 10 år etter at den ble innført, trenger en diskusjon om hvorvidt den faktisk trengs som støtteordning (Dagens Næringsliv 22. mars 2011). Bare et par dager senere, kom produsenten Maria Ekerhovd med en svarartikkel hvor hun foreslo å legge ned hele ordningen (rushprint.no 24. mars 2011). I artikkelen argumenterer

hun for at de filmpolitiske målene kanskje hadde blitt nådd raskere og bedre dersom markedsordningen ble lagt ned.

Argumentasjonen for å legge ned ordningen baseres på at ordningen tar en for stor del av den totale tilskuddspotten uten å nå de konkrete billettmålene som Hermundstad har påpekt:

”Til sammen utgjør denne ordningen og den automatiske etterhåndstøtten (inntektsbonus) hele 2/3 av Kulturdepartementets bevilgninger til norsk film. Dette på tross av at man har liten eller ingen mulighet til å nå de kulturpolitiske målsetningene om mangfold og kvalitet med disse virkemidlene. Som Hermundstad viste i sitt innlegg, lykkes en heller ikke i overbevisende grad med å nå filmene som når det kvantitative målet, om å øke vår nasjonale markedsandel.” (Maria Ekerhovd i rusprint.no 24. mars 2011).

Ekerhovd peker videre på at pengene som tilfaller ordningen heller burde bli brukt på nyskapende lavbudsjettfilmer og en effektiv regional filmsatsing. Det som gjør argumentasjonen til Ekerhovd interessant, er at hun peker på at løsningen for norsk filmproduksjon er å gå tilbake til start. Ved å legge ned markedsordningen og heller legge pengene i en pott som skal gå til kunstnerisk film, argumenterer hun delvis for at all norsk film bør kvalitetsvurderes, slik det var før ordningen ble implementert. Selv om norsk film per i dag har et godt rykte, er det kanskje litt spesielt å foreslå en endring som tenderer mot slik forholdene var når norsk film ikke hadde publikums tillit og besøkstallene var rekordlave. Det er flere elementer som kan være årsaken til fremgangen i norsk film, men det er ganske overraskende at det blir argumentert for at ordningen som har fått mye av æren til fremgangen, bør legges ned.

Dagen etter kom det imidlertid et motsvar på rushprint.no, og denne gangen fra filmprodusenten og styreleder for Norske Film- og TV-produsenters forening, Sveinung Golimo. Han var ikke nevneverdig fornøyd med kritikken av ordningen, og i artikkelen ”-Markedsordningen er en suksess!” stiller han seg uforstående til kritikken, og peker på at ordningen faktisk har fungert godt:

”Gjennomsnitt besøket for en film støttet i markedsbaserte ordningen var 193.000, mens for konsulentstøttede filmer var gjennomsnittet 62.000 besøkende. At ordningen fungerer i henhold til målsettingen om et høyt besøk på norske filmer, kan det ikke herske noen tvil om.” (Sveinung Golimo i rusprint.no 25. mars 2011).

Videre peker Golimo på at Ekerhovd faktisk kommer med faktafeil når hun skriver at 2/3 av støtten går til filmer som ikke bidrar til å nå de filmpolitiske målene.

Det er tydelig at markedsordningen har skapt diskusjoner og strid mellom ulike parter, men det er kanskje overraskende at det er to produsenter som er så uenige i ordningens funksjon og i hvilken grad den har fungert. Når diskusjonen skal settes opp i mot mine funn i denne oppgaven mener jeg at man ikke bør diskutere i hvilken grad ordningen har fungert ut i fra de filmpolitiske målene, men heller om man er fornøyd med de filmene som ordningen stimulerer til. At ordningen har bidratt til å blåse nytt liv i en dalende norsk filmproduksjon er det ingen tvil om, og derfor mener jeg at diskusjonen ikke bør fokusere for mye på ordningens vellykkethet. Dette er også et av poengene til Golimo, som spør seg selv hvorfor man skal fikse på noe som ikke er ødelagt. Han avslutter sin artikkel med å heller oppfordre til å la filmpolitikken være i fred, og at det er de stadige justeringene av ordningene som skaper vansker med kontinuiteten for produksjonsselskapene.

6.8 Et spørsmål om kontinuitet

I artikkelen til Sveinung Golimos artikkel ”-Markedsordningen er en suksess!” peker artikkelforfatteren videre på det han oppfatter som den største utfordringen for den norske filmbransjen: ”Den største utfordringen for bransjen de siste årene har vært hyppige endringer i støttesystemet, som har gjort det vanskelig å få kontinuitet i filmproduksjonen.” (Sveinung Golimo i rushprint.no 25. mars 2011). Golimo peker på et viktig poeng, som er viktig å diskutere nærmere når man skal se på filmpolitikken i et større perspektiv. Det å være et produksjonsselskap for filmproduksjon i Norge, byr på en rekke utfordringer i forhold til kontinuitet. De fleste produksjonsselskapene som driver med filmproduksjon i Norge er relativt små, slik at det finnes lite likviditet i selskapene mellom hver produksjon. Derfor er det viktig at man hele tiden jobber mot et nytt prosjekt, som finansierer driften av produksjonsselskapene. Et slik aspekt må sees i sammenheng med hva slags filmer som blir produsert, fordi det da blir viktig for produksjonsselskapene å lage filmer som gir lav, økonomisk risiko, slik at investorene får tilbake pengene sine. Dette aspektet må sees i en videre sammenheng når man ser hva slags filmer som blir produsert i Norge.

Når et produksjonsselskap søker om tilskudd til en spillefilm og får tilslag, får selskapet først utbetalt en sum som produksjonsstøtte basert på filmens budsjettkalkyle. Disse pengene kommer i tillegg til en godkjent egenkapital som går til produksjon, men det er først når

filmen har hatt kinopremiere at den begynner å tjene penger. Med den nye etterhåndsstøtten får filmene som når 10 000 solgte billetter penger av Norsk filminstitutt i inntil 3 år etter filmens første offentlige visning, uavhengig av inntektstype. Der den gamle billettstøtten var basert på kinosalg tar den nye etterhåndsstøtten høyde for alle typer salg, enten det er kinobilletter, DVD- eller Blu-ray. Etterhåndsstøtten er 100 prosent på vanlige voksenfilmer, mens barnefilmer får 200 prosent inntil det totale tilskuddstaket blir nådd, eller til det har gått tre år. Årsaken til at det er 200 prosent støtte på barnefilm skyldes i hovedsak at filmene har lavere billettpris på kino, noe som gjør at det ville tatt lengre tid å få pengene tilbake om ikke prosentsatsen hadde vært høyere. Det kan derfor ta inntil tre år før alle pengene til en kinofilm har kommet tilbake til produksjonsselskapet, noe som forklarer avhengigheten av å ha en kontinuerlig filmproduksjon.

Før endringen av billettstøtten til etterhåndsstøtte, var det ikke noe konkret tilskuddstak for kinofilmer. I praksis betydde dette at man kunne lage filmer som nærmest ble fullfinansiert av staten, så lenge man laget en film som var populær nok. Gjennom tiåret 2000-2010 har støtteordningene blitt endret for hindre nettopp dette, men det har allikevel blitt laget filmer som har meget høy støtteprosent. Som oppgaven har belyst tidligere skjøt norsk filmproduksjon fart etter innføringen av markedsordningen, noe som førte til at de første filmene i ordningen fikk i overkant høy støtte i form av billettstøtte. Dette prøvde Kulturdepartementet å forhindre ved å endre beregningskalkylene, som førte til en lavere total tilskuddsstøtte gjennom tiåret. Man kan imidlertid se en tendens mot at en gitt type filmer totalt sett ga høyere prosentvis tilskudd, og ser man på tallene fra Norsk filminstitutt gjelder dette i hovedsak barnefilmer finansiert gjennom markedsordningen. Fordi ordningen er en 50/50-ordning, ville man i utgangspunktet ha 50 prosent av filmens kostnader i støtteandel allerede før kinopremieren. Desto bedre besøkt en film ble på kino, jo høyere ble den totale støtteprosenten. Barne- og familiefilmer har rent statistisk sett blitt sett av mange kinogjengere, og med 100 prosent billettstøtte var det disse filmene som totalt sett fikk den høyeste støtteprosenten. Med en billettstøtteordning som tidligere ga høyere støtte til filmer med høy egenkapital, var oppskriften for å få mest mulig statsstøtte per spillefilm relativt klar. Ser man på statistikken fra Norsk filminstitutt er det barnefilmer finansiert gjennom markedsordningen som har vært de største vinnerne av statsstøtten rent prosentvis de siste ti årene. Med endringen fra billettstøtte til etterhåndsstøtte endret man også hvordan man favoriserte barnefilmer i forhold til tidligere.

Den gamle billettstøtteordningen ga fordel til barnefilmen ved å gi 100 prosent billettstøtte mot 55 prosent til voksenfilm. Fordi prisforskjellen på billettene ikke har vært så stor rent prosentmessig, ble det mer gunstig å lage barnefilm enn voksenfilm i forhold til prosentsatsen på billettstøtten. Med innføringen av etterhåndsstøtte ble det endret slik at barnefilm fikk et høyere totalt tilskuddstak for hva en film kunne få i samlet tilskudd fra staten, mens den prosentvise fordelingen i inntektsstøtte igjen har gått tilbake til slik den var ment i utgangspunktet. Meningen var at barnefilmen skulle ha høyere prosentsats for å tjene inn pengene like raskt som voksenfilm, ikke for å være mer økonomisk lønnsom rent salgsmessig. Det er det totale prosenttaket på tilskudd som nå er viktig, ikke prosentforskjellen på etterhåndsstøtten. Dette må også sees i sammenheng med at den gamle billettstøtten først og fremst var en bonusordning som fungerte slik at den premierte filmer som hadde høye besøkstall på kino. Den nye etterhåndsstøtten er i hovedsak en tilskuddsordning, som skal gjøre det enklere å tjene inn penger på andre typer salg enn kinobilletter. Et av funnene i Rambøll-rapporten omtalt i kapittel 4, var at hovedinntektene til norske spillefilmer kom fra billettstøtte og kinosalg. Det var imidlertid dårlig inntjening på andre typer salg, som for eksempel utleie, DVD-salg og pay-tv (Rambøll 2005: 34). Senere i rapporten ble det også påpekt at ettersom primærmarkedet for norske filmer var kinovisning, ble det laget filmer som var velegnet for dette formatet slik at publikum trakk til kinoen. Dette var igjen med på å bidra til en mindre bredde i filmproduksjonen (Rambøll 2005: 45). Med den nye etterhåndsstøtten som gir tilskudd til produsentene på alle typer salg vil det komme filmer som ikke lenger belager seg på kinoen som primærmarked, noe som igjen vil bidra til et større mangfold i produksjonen, noe man kan se på filmene produsert i 2011.

Fordi støtteordningene legger føringer for hva slags filmer som blir produsert, påvirker dette kontinuiteten av filmproduksjonen når Kulturdepartementet endrer forskriftene eller støtteordningene. Disse endringene kan ta vekk fordelene ved en type filmproduksjon, og være mer gunstige for andre. Spesielt tydelig var dette da endringen om etterhåndsstøtte trådte i kraft. Endringen innførte et tak for total tilskuddsstøtte på 50 prosent av filmens produksjonskostnader, men dersom en film oppfylte visse vilkår kunne det gis inntil 75 prosent i totalkostnad i tilskudd. I tillegg ble det gitt to unntak etter paragraf 2-8, andre ledd: ”Dersom kinofilmen har begrenset markedspotensial eller et produksjonsbudsjett på under 17,2 millioner, kan tilskuddssatsen settes til 75 prosent.” (Lovdata 7. september 2011). Akkurat dette punktet kan ha vært en viktig årsak til at antall estimerte kinofilmer gikk voldsomt opp det året ordningen ble innført. Det nye regelverket kunne gi høyere

støtteprosent til filmer som hadde lavere budsjett, noe som kan forklare det høye antallet.

Det er imidlertid flere aspekter som spiller inn. Kostnadene rundt filmproduksjon har gått ned, fordi utstyret man trenger har blitt billigere. For eksempel ble filmen *Gråtass får en ny venn* (Trond Jacobsen 2011) spilt inn med speilreflekskameraer, istedenfor tradisjonelle filmkameraer. Det gjorde filmen vesentlig billigere å produsere, fordi produksjonsselskapet slapp dyre leiekostnader på kamerautstyr i forhold til de langt rimeligere speilrefleksmodellene (Akam.no 2. august 2010). Filmene hadde en budsjettkalkyle på 13 512 817 kroner, og ble laget uten forhåndsstøtte. Fra Norsk filminstitutt mottok filmen 1 300 000 i lanseringsstøtte, mens resten av filmens kostnader ble dekket av privat egenkapital (vedlegg 2, NFI). Av de totalt 33 filmene som hadde kinopremiere i 2011, var 15 av disse produsert uten produksjonsstøtte fra Norsk filminstitutt (vedlegg 2, NFI). Av disse 33 filmene hadde 22 filmer et totalbudsjett på under 17,2 millioner kroner, noe som gjorde at de falt under unntaket i paragraf 2.8 i forskriften om etterhåndsstøtte. Av den siste tredjedelen, de 11 filmene som hadde totalbudsjetter over 17,2 millioner, var det bare én produksjon som ikke mottok produksjonsstøtte gjennom enten markedsordningen eller konsulentordningen, og det var *Varg Veum – I mørket er alle ulver grå*. Til sammenligning var det bare 4 av de 25 filmene fra 2010 som ble produsert uten produksjonsstøtte, og bare 9 av filmene som hadde et totalbudsjett på under 17,2 millioner. Ser man på disse tallene kan man tydelig se en endring av filmproduksjonen etter endringen av billettstøtten til etterhåndsstøtte. Antall filmer har gått opp, det lages flere filmer uten produksjonstilskudd enn tidligere og totalbudsjettene har gått noe ned. Hvis man legger sammen budsjettkalkylene til alle filmene fra 2010 og deler de på antall filmer, får man et gjennomsnitt på 20 858 697 kroner per spillefilm. Gjør man det samme med tallene fra 2011, finner man at gjennomsnittsfilmene kostet 14 920 114 kroner. En annen tendens er at flere og flere norske filmer får støtte gjennom utenlandske filmfond, eller statsstøtte fra andre land. I 2008 fikk seks spillefilmer støtte gjennom ulike utenlandske filmfond, mens i 2009 var det fem spillefilmer som fikk internasjonal filmstøtte. I 2010 var tallet ti spillefilmer, mens i 2011 var det elleve filmer som fikk slik støtte.

Ut i fra statistikken kan man altså se enkelte tendenser i filmproduksjonen som kan være et resultat av endringene i filmpolitikken. Etter endringen av billettstøtte til etterhåndsstøtte har filmproduksjonen gått opp, produksjonskostnadene gjennomsnittlig per film har gått ned, og det blir stadig flere norske spillefilmer som får støtte gjennom internasjonale filmfond. Nå er det altfor tidlig å generalisere slike funn, men det er uansett en interessant tendens. Som jeg

har vært inne på i avsnittet over, skyldes nok det økte antall filmproduksjoner flere forhold enn bare endringer i filmpolitikken, men det kan tyde på at innføringen av etterhåndsstøtte sparket i gang en filmoptimisme blant filmskapere som nå så en mulighet til å produsere billigere spillefilmer som solgte nok billetter på kino til å få etterhåndsstøtte, men som hadde et større potensial til å tjene penger på filmsalg andre steder enn i kinosalen.

6.9 En serialiseringstendens

Et aspekt som har blitt nevnt tidligere i oppgaven, er den norske filmbransjens repertoarfrihet. Som nevnt i kapittel 3 var Norsk Film A/S selskapet som hadde som funksjon å opprettholde en repertoarfrihet blant de filmene som ble laget. Da selskapet ble lagt ned skulle 50/50-ordningen stimulere til filmproduksjon hvor produsentene selv bestemte hva slags filmer som ble laget, uten at staten skulle blande seg inn i form av en kvalitetsvurdering av prosjektene.

Tar man utgangspunkt i de filmene som har blitt laget med ordningen etter at den ble innført, ser man tydelige tendenser på at ordningen ikke nødvendigvis stimulerer til et bredt spekter av filmer i ulike sjangere. Fordi ordningen stiller høyere krav til egenkapital enn konsulentordningen, er også risikoen større. I starten var også ordningen mest gunstig i forhold til høyest mulig besøk på kino, fordi dette igjen ville føre til mest mulig inntjening i forhold til billettstøtte. Ser man på filmene fra 2002 og frem til 2011, kan man også se at de filmene som har gjort det godt ofte får en oppfølger, eller i enkelte tilfeller flere oppfølgere. Dette gjelder ikke bare barnefilmene, men også filmer for det voksne publikum laget med ordningen. I tillegg til Olsenbanden jr.-filmene finnes det oppfølgere av blant annet filmen om Gråtass, Knerten, Lange flate ballær, Elling, Elias samt Svein og Rotta.

Det er ikke nødvendigvis slik at den første filmen i slike serier er markedsvurdert, men de fleste av oppfølgerne er dette. For eksempel var den første Elling-filmen, *Elling* (Petter Næss 2001) konsulentvurdert, da den ble laget før innføringen av markedsordningen. Film nummer to i serien, *Mors Elling*, er imidlertid markedsvurdert. Dette er også tilfelle for *Elsk meg i morgen* (Petter Næss 2005) som er den tredje av Elling-filmene. Det samme gjelder også for filmene om Svein og Rotta. Den første filmen, *Svein og Rotta* (Alan Smithee 2006) ble konsulentvurdert, mens *Svein og Rotta og UFO-mysteriet* (Vibeke Ringen 2007) ble markedsvurdert. Når en film som den første Elling-filmen solgte 749 810 kinobilletter, blir

det vanskelig å argumentere for at en oppfølger ikke bør få støtte.

Dette kan være noe av grunnen til at filmer som har blitt populære og som har solgt mange kinobilletter, ofte får en oppfølger. Dette er en tendens som også fremstår som relativt sjangeruavhengig, og filmene i Fritt vilt-serien *Fritt vilt* (Roar Uthaug 2006), *Fritt vilt II* (Mats Stenberg 2008) og *Fritt vilt III* (Mikkel Brønne Sandemose 2010) er eksempler på at også markedsvurdert horrorfilm har et stort publikumspotensial, som igjen fører til en oppfølger. En filmserie med flere oppfølgere vil derfor stille sterkere i en søknadsprosess enn filmprosjekter som er frittstående, fordi markedsspotensialet blir vurdert i forhold til de tidligere filmene. Det var en større sjanse for at Elling-film nummer to ville bli en publikumssuksess enn for eksempel *Kvinnen i mitt liv* fordi godt over en halv million hadde sett den forrige filmen. I lys av dette kan man argumentere for at markedsordningen er en ordning som favoriserer serialisering av filmer, noe som igjen går på bekostning av repertoarfriheten.

Det hadde imidlertid vært positivt om ordningen hadde lagt til rette for det motsatte, slik at ordningen genererte mer varierte filmer, men dette blir igjen et spørsmål om filmskaperens eller publikums hensyn. I et filmkulturelt perspektiv ville man kanskje ønsket at repertoarfrihet var synonymt med et rikt utvalg filmer, og ikke nødvendigvis en mulighet for å lage en oppfølger til en allerede populær film. Nå er det imidlertid viktig å påpeke at flere av filmene som blir laget med støtte fra markedsordningen ikke får oppfølgere, men man kan i alle fall se tydelige tegn på at ordningen stimulerer en serialisering av populære norske filmer.

6.10 Et spørsmål om kannibalisme

En av de mest kritiserte endringene i filmpolitikken de siste ti årene, er endringen av billettstøtten til etterhåndsstøtte. Endringen ble varslet i *Veiviseren*, og den nye tilskuddsordningen trådte i kraft fra 1. januar 2010. Diskusjonen rundt billettstøtteordningen har vært heftig diskutert gjennom hele tiåret, og spørsmålet om ordningen burde fjernes ble tatt opp både i Ernst & Young-rapporten, Rambøll-rapporten og ECON-rapporten. Mens Ernst & Young-rapporten konkluderte med at ordningen burde beholdes, mente Rambøll-rapporten at ordningen burde avvikles. ECON-rapporten, som var bestilt på vegne av produsentforeningen og FILM&KINO, var uenig og foreslo at ordningen skulle beholdes.

Med Einarsson-utvalget valgte Trond Giske å lage et nytt forslag til organisering av de statlige virkemidlene, som også gjennomførte en utredning av billettstøtten. Utvalget konkluderte med at billettstøtteordningen hadde fungert slik den var tiltenkt, og at det var denne ordningen som virket mest formålstjenlig i forhold til de filmpolitiske målene (Einarsson-utvalget 2006: 29).

Rapporten fra utvalget konkluderte med at ordningen burde beholdes, men at den burde finansieres med en overslagsbevilgning på statsbudsjettet, slik at den ikke gikk på bekostning av produksjonsmidlene i de andre støtteordningene. På denne måten ble Einarsson-utvalgets forslag en slags blanding av de to tidligere rapportene, hvor den ene ønsket fjerning fordi pengene heller burde brukes på produksjon, mens den andre ville beholde ordningen. Som tidligere nevnt ble det en voldsom økning i antall spillefilmer fra 2011, og flere personer tilknyttet filmbransjen gikk ut i media og ga skylden til den nye etterhåndsstøtten. Det ble påpekt at bevilgningene til filmproduksjon ikke sto i forhold til den store økningen av antall spillefilmproduksjoner, og dette ville føre til en kannibalisering av produksjonsselskapene. Et annet argument som ble brukt, var at det ikke var marked og publikum nok for alle filmene som ville komme, publikum ville gå lei av norsk film. Det ble stilt spørsmålstegn ved hvorfor Kulturdepartementet innførte en ordning som førte til et høyere antall norske spillefilmer i året, når det filmpolitiske målet om 25 norske spillefilmer i året var nådd.

Ved innføring eller endring av et støttesystem vil man i alle tilfeller flytte en fordel fra en aktør til en annen. Den opprinnelige billettstøtteordningen var en ordning som ga fordeler til filmprodusenter som laget barnefilmer som solgte godt på kino, mens den var direkte ugunstig for filmprodusenter som lagde kunstneriske, smale filmer produsert gjennom konsulentordningen. Dersom man leser forskriften til den nye etterhåndsstøtten, blir det tydelig at ordningen er laget for å tilfredsstille alle typer norsk film slik at en eventuell forskjellsbehandling blir mindre. Den gjør det fortsatt gunstig å lage barnefilm, men den gjør det like gunstig å lage filmer med lave budsjetter. Som jeg har omtalt tidligere i dette kapitlet, ble det i 2011 produsert langt flere filmer uten forhåndsstøtte enn tidligere. Disse filmene har større risiko enn andre, men faller muligens innenfor unntaksregelen om at filmer med særlig risiko kan få en høyere støtteandel. Ordningen er laget slik at den skal hjelpe stort sett alle filmer som lages med en større risiko, og dermed er ordningen minst gunstig for de filmene som har lavest mulig risiko. Det er også viktig å påpeke at kritikken av ordningen kom på høsten 2010, basert på et estimat av antall norske spillefilmer i 2011. Ordningen

trådte i kraft fra 2010, men det var først i 2011 at man kunne se de første resultatene etter omleggingen. Nå ble det imidlertid ikke laget så mange filmer som 40, som var det som var det første estimatet. Det var bare 33 av disse filmene som fikk kinopremiere, 8 flere filmer enn i 2010. Et annet aspekt er at det er vanskelig kritisere enn ordning så tidlig, fordi man ikke kan se på de langsiktige resultatene.

Om man skal se på hvordan ordningen har fungert i forhold til utvalget av spillefilmer vil man få litt tvetydige svar. Dette skyldes at filmene er veldig ulike, og der hvor den ene filmen representerer én tendens, viser en annen del av utvalget noe helt annet. Grenis film *Umeå4ever* er en film som ble finansiert uten statlig forhåndsstøtte, og som fremstår som et enmannsprosjekt fra en person som hadde et sterkt ønske om å lage en spillefilm. Dette fremkommer av filmens hjemmeside, hvor man kan lese om Grenis sterke engasjement og stå-på-vilje for å få filmen laget. Filmen representerer en tro om at det å selge 10 000 billetter på kino ikke er noe problem, men også at denne grensen er avgjørende for om en film skal bli en suksess eller fiasko. Denne forskjellen kommer til syne om man sammenligner med en annen av filmene fra utvalget, nemlig *Varg Veum – Dødens drabanter*. Ser man på tallene fra Norsk filminstitutt, er det ikke så mye som skiller disse to filmene fra hverandre. De kostet nesten like mye å lage, begge filmene har relativt høy egenkapital og de er begge laget uten forhåndstilskudd. De har fått relativt like sum i lanseringstilskudd, men der stopper likheten mellom filmene.

Der hvor *Umeå4ever* var et personlig prosjekt som ble realisert med en stor dugnadsånd, hadde *Varm Veum- Dødens drabanter* en helt annen dekning. Filmens egenkapital var delt gjennom en stor samfinansiering, slik at risikoen ble fordelt på mange aktører. Filmen var også en del av et stort prosjekt, og selv om de forskjellige filmene i serien hadde variabelt besøkstall, lå det laveste besøket på en film i serien godt over grensen på 10 000 solgte billetter. Der hvor *Umeå4ever* var et høyrisikoprojekt for Greni, var *Varg Veum – Dødens drabanter* en mye mindre risiko for Misofilm, som produserte filmen. Produsentene av filmen visste også at serien om Varg Veum hadde solgt veldig godt på DVD, noe som gjorde kinosuksess langt mindre viktig. På den måten var det to helt forskjellige filmprosjekter som så potensialet i den nye tilskuddsordningen, men på to helt forskjellige grunnlag.

6.11 Oppsummering av oppgaven

I denne oppgaven har jeg sett nærmere på filmpolitikken og tilskuddsordningene til langfilm de siste ti årene. En del av kildene til denne oppgaven har vært filmhistoriske bøker som har beskrevet filmpolitikken og endringer av denne, men det er svært begrenset i hvilken grad denne litteraturen har sett på sammenhengen mellom filmpolitikken og de filmene som har blitt laget. Det er relativt naturlig at filmer som blir laget og delfinansiert av en ulike statlige støtteordninger blir påvirket av nettopp dette, og at dette i en viss grad kan vises på ulike måter når man ser nærmere på disse filmene.

Dette er også noe av bakgrunnen til det historiske kapittelet som utgjør kapittel 2, som viser hvordan filmproduksjonen tidligere ble påvirket av de statlige støtteordningene som var gjeldende på 1950- og 1960-tallet. Her var det tydelig at filmene som ble laget, var et resultat av de støtteordningene som var gjeldende. Dette var også noe av hva jeg forventet å finne når jeg selv skulle undersøke støtteordningene som er gjeldende i dag. Det ble naturlig å se etter filmer som gjenspeilet støtteordningene da utvalget skulle plukkes ut, og selv om jeg kanskje hadde en forventning om hva man skulle finne da jeg startet, har det også vært en del overraskelser underveis. Det er også vanskelig å konkretisere disse funnene opp mot en form for generalisering, fordi utvalget er såpass begrenset i forhold til det totale antall spillefilmer i perioden. Det er imidlertid viktig å påpeke at filmene utgjør noen tendenser, og ved å påpeke disse tendensene kan man finne noe som gir grunnlag for en diskusjon av støtteordningene. En annen utfordring er tidsperspektivet, da enkelte av filmene i utvalget er relativt ferske filmer. Dette gjør at dataen og informasjonen rundt filmene er begrenset, og det er vanskelig å si noe om besøkstall eller diskutere vellykkethet til en film som akkurat har hatt kinopremiere. Jeg mener imidlertid at disse filmene hører med i utvalget, fordi det kan argumenteres for at de er et resultat av en ny filmpolitikk. En filmpolitikk som ble endret innenfor tiåret som denne oppgaven er begrenset til, og som ikke kan beskrives uten at man har sett på noen av de ferskeste filmene.

I tillegg til utfordringen ved å ha såpass nye filmer i utvalget, er det også viktig å påpeke at det er vanskelig å generalisere når man beskriver filmpolitikk som er såpass ny som det som er forbundet med etterhåndsstøtten. Det vil ta flere år før man kan si noe konkret om hvordan overgangen fra billettstøtte til etterhåndsstøtte påvirket filmproduksjonen, og mine refleksjoner rundt støtteordningen er basert på filmer som er laget i ordningens første

ordinære virkningsår etter at forskriften til ordningen trådte i kraft fra 1. januar 2010. Det er årene som kommer som vil kunne brukes til en dypere diskusjon av ordningene, denne oppgaven tar bare for seg indikasjoner på hvordan ordningen har fungert.

Man må også se dette i sammenheng når man skal se på kritikken av ordningen. Høsten 2010 ble den nye ordningen kraftig kritisert i to artikler fra Aftenposten. Begge artiklene pekte på at ordningen førte til en filmboom, og at det ble laget altfor mange norske filmer, noe som igjen kunne lede til en kannibalisme blant filmprodusentene. I tillegg ble ordningens grense for billettsalg kritisert for å være for lav, og at det ville føre til at kvaliteten på spillefilmene ville bli lavere (Aftenposten 14. oktober 2010). Begge disse artiklene ble skrevet før man fikk se resultatet av ordningen. Lenge så det imidlertid ut som om kritikken av ordningen var berettiget. Filmåret 2011 åpnet dårlig, og i løpet av de tre første månedene var besøkstallet katastrofalt dårlig med filmer som ikke nådde de estimerte besøkstallene (Aftenposten 22. mars 2011). Men selv om året startet dårlig, ble ikke 2011 det nedgangsåret man trodde da publikum sviktet. 2011 ble et rekordår for filmbesøk, og det totale kinobesøket steg med 5,7 prosent i forhold til 2010. Totalbesøket på norske filmer var over 2,8 millioner (FILM&KINO 2012: 2). Dermed virker ikke *Veiviserens* mål om 25 spillefilmer i året, en markedsprosent på 25 prosent og 3 millioner solgte kinobilletter på årsbasis å være så langt unna lenger. For selv om antall norske spillefilmer gikk kraftig opp i 2011, sviktet ikke publikum om man ser på hele året. Dette er et positivt tegn, og i alle fall et lite bevis på at det norske publikummet tåler en høy andel av norske spillefilmer på årsbasis.

Jeg tror at det er for tidlig å kritisere den nye tilskuddsordningen om etterhåndsstøtte. At ordningen ble møtt med kritikk da den ble innført er ikke så overraskende, og bransjens bekymring for kannibalisme og lavere kvalitet kan ha vært korrekt. Det er imidlertid for tidlig å trekke noen konklusjoner basert på hvordan ordningen har klart seg etter bare ett år. En ting som uansett har vist seg er at den har skapt en større variasjon av filmprosjekter og måten disse finansieres.

Hva angår spørsmålene som ble presentert i kapittel 1, mener jeg at disse har blitt reflektert og belyst i oppgavens kapitler. Det første forskningsspørsmålet har blitt belyst i kapittel 3 og 4, og jeg mener at man kan se en tydelig sammenheng mellom filmpolitikken og filmenes utvikling i form av hva slags filmer som blir laget.

Når det gjelder spørsmål 2 som stiller spørsmål om støtteordningene er adekvate nok til å nå de filmpolitiske målene i *Veiviseren*, har kapittel 5 og 6 sett nærmere på forhold som har belyst dette. De forskjellige støtteordningene har båret frem en rekke ulike filmproduksjoner, som har gjort at de filmpolitiske målene er i ferd med å bli nådd. Ut i fra et slikt ståsted kan man argumentere for at den norske filmpolitikken har vært vellykket. Ettersom konsulentordningen forble mer eller mindre uendret med filmreformen i 2001, var det den nye markedsordningen og billettstøtteordningen som skulle sørge for at de kvantitative filmmålene ble nådd. Som denne oppgaven viser er det tydelig at markedsordningen har vært vellykket og fungert godt i forhold til å nå de filmpolitiske målene, men det finnes også visse trekk ved ordningen som ikke har vist seg å være så positive. Det er spesielt sett i kombinasjon med billettstøtteordningen at man kan si at markedsordningen har vært i overkant god for enkelte produksjonsselskap. Jeg har i denne oppgaven pekt på at det er de markedsvurderte filmene som har fått mest i prosentvis tilskudd, selv om det er disse filmene som har det største markedspotensialet og dermed også størst mulighet for inntjening. Markedsordningen har dermed fungert litt mot sin hensikt, da ordningen i kombinasjon med billettstøtte har minsket risikoen til de private investorene. Fordi den høye egenkapitalen gjennom ordningen åpnet opp for et høyere støtteprosent i billettstøtte har ikke ordningen fremmet mer private midler inn i filmbransjen, men gjort det mindre risikofylt for produsenter lage filmer gjennom ordningen. Med endringen av billettstøtte til etterhåndsstøtte vil imidlertid dette endre seg, noe som i utgangspunktet vil være med å skape et større filmmangfold og en annen type risiko for produsentene.

En annen svakhet ved markedsordningen er at det søkes om tilskudd til flere filmer enn det er penger til. Dermed blir ordningen som fremstår som automatisk, isteden en ordning som blir vurdert i forhold til kriterier som forventet publikumsbesøk og markedspotensial. Dette gjør at ordningen i praksis ikke fungerer slik den var tiltenkt, fordi det blir gjennomført en vurdering av hvilke prosjekter som skal bli støttet. Dette fjerner den tiltenkte automatikken ved ordningen og gjør ordningen subjektiv.

Kapittel 6 har også belyst spørsmålet knyttet til en serialiseringstendens blant de filmene som blir laget. Går man inn i filmstatistikken fra Norsk filminstitutt vil man raskt legge merke til at flere av filmene som ble publikumssuksesser har fått en eller flere oppfølgere. Årsaken til dette kan være flere. Det at filmer får oppfølgere er et internasjonalt, populærkulturelt fenomen, og er ikke typisk for Norge. Når en film blir populær er det kommersiell logikk å

prøve å utnytte denne populariteten til å tømme et inntjeningspotensial, noe som gjøres ved å lage en oppfølger til filmen. Det at disse filmene blir støttet av markedsordningen er heller ikke så overraskende, da det er denne ordningen som skal fremme kommersiell film. Det er heller ikke så overraskende at disse filmene blir prioritert i en ordning som har flere søknader enn det er penger, slik at det er de filmene med høyest potensial som blir prioritert. Men en slik serialisering har også en positiv effekt fordi den øker kontinuiteten i filmbransjen. Sett i lys av dette kan en serialisering være positivt i en bransje som i mange år har vært preget av manglende kontinuitet.

6. 11 Konklusjon

For å avslutte, vil jeg igjen se nærmere på oppgavens problemstilling. Den første delen av problemstillingen, *”På hvilket grunnlag kan man si at den norske filmpolitikken de siste ti årene har vært vellykket”*, tar forbehold om at den norske filmpolitikken faktisk har vært vellykket. Dette spørsmålet kan man dokumentere med ren filmstatistikk som viser at norsk film har fått en høyere besøksandel på kino, det lages flere filmer og de når i større grad enn tidligere ut til et internasjonalt publikum i form av visninger på filmfestivaler og vinning av internasjonale filmpriser. På bakgrunn av dette kan man konkludere med at den norske filmpolitikken de siste ti årene har vært veldig vellykket, da de filmpolitiske målene som ble skissert i *Veiviseren* er i ferd med å bli nådd. Men problemstillingen åpner også opp for å se på andre grunnlag, og jeg mener at denne oppgaven har belyst dette ved å se på hvordan støtteordningene har fungert i praksis, noe som også har en del å si i forhold for på hvilken måte eller områder filmpolitikken har vært vellykket.

Når det kommer til andre del av problemstillingen, *”og kan man med utgangspunkt i et utvalg norske spillefilmer se om disse filmene reflekterer denne filmpolitikken?”*, vil jeg også kunne argumentere for at dette blir belyst i løpet av oppgaven. Oppgavens utvalg av filmer som er laget det siste tiåret reflekter i stor grad filmpolitikken, selv om det i hovedsak er snakk om tendenser, og ikke generaliserende funn. Det er imidlertid viktig å påpeke at det også finnes tendenser på hva som ikke fungerer like godt. Går man nærmere inn på statistikken og filmutvalget vil man oppdage at enkelte av filmene har blitt laget for å få mest mulig ut av de offentlige støtteordningene. Olsenbanden jr.-serien har fått en betydelig andel i offentlig støtte, og det er interessant å merke seg at serien ble lagt ned når taket for maks tilskuddsstøtte ble

innført. Det er like interessant å se at de personene som gikk ut i avisen og kritiserte ordningen selv sluttet i produksjonsselskapet de representerte, for så å lage sitt eget selskap og påny søke støtte til enda en Olsenbanden jr.-film. Også serien om Varg Veum har blitt beskylt for å melke den nye etterhåndsstøtten, og langt på vei har denne påstanden vist seg å stemme. Det å tro at man kan lage en spillefilm, selge 10 000 billetter på kino for deretter å håve inn statsstøtte er imidlertid en for enkel påstand. Da publikummet sviktet våren 2011 var det flere av filmene som ikke nådde grensen på 10 000 solgte billetter, og deretter ikke kvalifiserte til etterhåndsstøtte.

Avslutningsvis er det viktig å nevne at det er flere forhold denne oppgaven ikke belyser. Blant de filmpolitiske målene har jeg ikke fokusert på det som dreiser seg om kvalitet om mangfold, og som omhandler kvinneandel og regionale filmmiljøer og sentre. Det er naturligvis viktige aspekter i en oppgave som diskuterer norsk filmpolitikk, men jeg mener at disse aspektene ikke gjenspeiler oppgavens tema, som i hovedsak handler om støtteordningene. at oppgavens begrensninger hva angår størrelse ikke har hatt rom for å inkludere disse aspektene. En diskusjon rundt satsningen på regionale filmsentre og kvinneandel i nøkkelposisjoner er så omfattende at det fortjener såpass med oppmerksomhet at det egentlig er bør være en masteroppgave i seg selv. Jeg har valgt å kalle denne oppgaven ”En tid for mirakler”, noe jeg mener er ganske beskrivende for den perioden som er omtalt i denne oppgaven. Den totale markedsandelen til norsk film på kino har gått fra 5,6 prosent i 1997 til nesten 25 prosent i 2012, og er dermed i ferd med å nå målet i *Veiviseren*. Med andre ord har oppslutningen blant norske filmer økt med over 340 prosent i løpet av en femtenårsperiode, og det er et lite mirakel.

Litteraturliste

Aftenposten: 22. juni 2009 [endret 16. oktober 2011]: "Nordisk Film får suverent mest filmstøtte" [Online], Tilgjengelig:

<http://www.aftenposten.no/kultur/article3134198.ece#.TzobS1FdNeN> [14. februar 2012]

Aftenposten: 13. oktober 2010 [endret 20. oktober 2010]: "40 norske filmer får premiere i 2011" [Online], Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/article3854561.ece [3. januar 2012]

Aftenposten: 14. oktober 2010: "Filmbransjen: Det lages for mye film" [Online], Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article3856238.ece [3. januar 2012]

Dagbladet: 3. juni 2007: "Finnmarks innside" [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/07/03/505229.html> [20. april 2012]

Dagbladet: 25. september 2009: "Slutt for "Olsenbanden jr."-filmene" [Online], Tilgjengelig: http://www.dagbladet.no/2009/09/25/kultur/film/nordisk_film/stein-roger_bull/produsentforeningen/8284336/ [10. februar 2012]

Dagens Næringsliv: 22. mars 2011: "Når teften svikter", papiravisen.

Dagsavisen: 30. mars 2007 [endret 25 april 2007]: "Kraftig motstand mot flytting av filmarkivet" [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article280033.ece> [9. januar 2012]

Ernst & Young Management Consulting (1999): *Gjennomgang av støtteordningene til norsk spillefilm* Rapport på vegne av Kulturdepartementet, Medieavdelingen. Oslo: Kulturdepartementet

Einarsson-utvalget (2006): *Organisering av statlige virkemidler på filmområdet – Basert på en idé av Trond Giske*. Oslo: Kulturdepartementet

Evensmo, Sigurd ([1967] 1992, ny utgave): *Det store tivoli: film og kino i Norge*. Oslo: Gyldendal [Online], Tilgjengelig:

http://www.nb.no/utlevering/contentview.jsf?urn=URN:NBN:no-nb_digibok_2010121406063#&struct=DIV288

[1. oktober 2011]

FILM&KINO (1996): *Årbok 1996* Oslo: Film & kino

FILM&KINO (2012): *Besøksstatistikk Kino 2011 (Desember/2011)* [Online], Tilgjengelig: http://www.kino.no/multimedia/archive/00231/Kinobes_ket_12-2011_231719a.pdf

[24. april 2012]

Hanche, Øivind, Iversen, Gunnar og Klevjer Aas, Nils ([1997] 2004, 2.utgave): *Bedre enn sitt rykte. Innføring i norsk films historie*. Oslo: Norsk filminstitutt.

Hermundstad, Bjørn (2010) *Den fjerde syklus – Norsk statsstøttet sjangerfilm 2000-09*. Masteroppgave. Lillehammer: Høgskolen i Lillehammer.

Holst, Jan Erik (2006) *Det lille sirkus: Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006*. Oslo: Norsk filminstitutt.

Holst, Jan Erik (2008) ”Støtteordningene for filmproduksjon i Norge”, i Asbjørnsen, Dag og Solum, Ove (red.) *Film og kino – Den norske modellen*. Oslo: Unipub. Side 151-178.

Holst, Jan Erik (2011) *Filmen i Norge – Norske kinofilmer 1995-2011*. Oslo: Gyldendal.

Iversen, Gunnar og Solum, Ove (2010): *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget.

Klassekampen: 16.08.2003: ”Suksess gir slunken kasse”, papirutgaven.

Klassekampen: 11.03.2006: ”Tilbake til 70-tallet”, papirutgaven.

Klevjer Ass, Nils (2011) ”Fiebertermometeret i billettluken”, i Holst, Jan Erik (red.) *Filmen i Norge – Norske kinofilmer 1995-2011*. Oslo: Gyldendal s.45-55.

Lovdata: 8. desember 2007: "Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner" [Online], Tilgjengelig: <http://www.lovdata.no/cgi-wift/ldles?doc=/for/ff-20070808-0979.html#map002> [7. mars 2012]

Lovdata: 7. september 2009: "Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner" [Online], Tilgjengelig: <http://www.lovdata.no/cgi-wift/ldles?doc=/for/ff-20090907-1168.html> [4. mars 2012]

Lovdata: 17. desember 2009: "Forskrift om etterhåndstilskudd til kinofilm" [Online], Tilgjengelig: <http://www.lovdata.no/cgi-wift/ldles?doc=/sf/sf/sf-20091217-1759.html> [3. januar 2012]

NordicStories 13. mars 2012: "Om oss" [Online], Tilgjengelig: http://www.nordicstories.no/om_oss_01.html [13. mars 2012]

Nordisk film og TV fond 08.01.2008 "Max Manus Gets Support From Eurimages" [Online], Tilgjengelig: http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news_story.php?cid=615&sid=14&ptid=7 [8. mars 2012]

Norsk filminstitutt (NFI.no) 14.04.2009 [endret 27.04.2009] "Stefan Faldbakken to direct new Varg Veum feature" [Online], Tilgjengelig: <http://gammel.nfi.no/english/nyheter/vis.html?id=3352+%22varg+veum%22+AND+ARD&ct=clnk> [29. februar 2012]

Norsk filminstitutt (NFI): "Disponible midler 2010" [Online], Tilgjengelig: <http://www.nfi.no/Bransje+%26+tilskudd/Tildelinger+%26+informasjonsarkiv/Tildelinger+2010> [22. februar 2012]

Norsk filminstitutt (NFI): "Lenkesamling for produksjon og utvikling" [Online], Tilgjengelig: http://www.nfi.no/bransje/produksjon_utvikling/lenkesamling [14. februar 2012]

NRK: "Varg Veum blir film" [Online], Tilgjengelig: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/4976308.html> [15. februar 2012]

Rambøll Management (2005): *Kartlegging og vurdering av utviklingen i den norske filmbransjen* [Online], Tilgjengelig: http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/rapporter_planer/rapporter/2005/kartlegging-og-

vurdering-av-utviklingen-.html?id=106327 [3. mars 2012]

Rushprint: 24. november 2010: "Et luksusproblem?" [Online], Tilgjengelig:

<http://rushprint.no/2010/11/et-luksusproblem/> [6. januar 2012]

Rushprint: 24. mars 2011: "Legg ned markedsordningen!" [Online], Tilgjengelig:

<http://rushprint.no/2011/3/legg-ned-markedsordningen/> [1. april 2012]

Rushprint: 22. desember 2011: "Juryens lister fra kåringen av "Jakten" " [Online],

Tilgjengelig: <http://rushprint.no/2011/12/juryens-lister-fra-karingen-av-jakten-2/> [20. april 2012]

Tangen, Anders (1999) "Mangelfull gjennomgang", i rush print nr.1 side 25-26.

Umeå4ever.no: 19. august 2009: "Filmhore" [Online],

Tilgjengelig: <http://www.umea4ever.no/> [9. mars 2012]

Verdens Gang: 26. juli 2007: "Talentene må dyrkes - Giske får stryk av filmbransjen",
papiravisen

Verdens Gang: 31. mars 2008: "Kan komme seks nye Varg Veum-filmer" [Online],

Tilgjengelig: <http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=513767> [15. februar 2012]

Verdens Gang: 14. april 2011: "Film: Gir deg pengene tilbake hvis du ikke liker denne filmen"

[Online], Tilgjengelig: <http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=10084307> [9. mars 2012]

Wiese, Ingrid (1999) "Rapport til besvær" i rush print nr.1 side 28-30.

Østbye, Helge, Helland, Knut, Knapskog, Karl og Larsen, Leif Ove ([1997] 2007, 3. utgave):

Metodebok for mediefag. Bergen: Fagforlaget.

Stortingsproposisjoner og meldinger:

St.prp. nr. 1 (1999-2000): *Kap. 334 Film- og medieformål* [Online]

Tilgjengelig:

http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stprp/19992000/st-prp-nr-1_1999-2000/13.html?id=137232

[2011, 27. april]

St.prp. nr. 1 (2000-2001) *For budsjetterminen 2001* [Online] Tilgjengelig:

http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stprp/20002001/st-prp-nr-1_2000-2001.html?showdetailedtableofcontents=true&id=203706

[2012, 4. mai]

St.meld. nr. 25 (2003-2004) *Økonomiske rammebetingelser for filmproduksjon* [Online]

Tilgjengelig:

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/20032004/stmeld-nr-25-2003-2004-.html?id=197956>

[2011, 17. oktober]

St.meld. nr. 22 (2006-2007): *Veiviseren - For det norske filmløftet* [Online]

Tilgjengelig: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-.html?id=460716>

[2010, 5. november]

NOU 2001: 5 (2001): *Kino i en ny tid* [Online]

Tilgjengelig: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2001/nou-2001-05.html?id=376887>

[2011, 1. oktober]

Filmografi:

Asfaltenglene (2010) Regi: Berg, Lars

Budbringeren (1997) Regi: Sletaune, Pål

Dykket (1989) Regi: De Vere Cole, Tristan

Elias og jakten på havets gull (2010) Regi: Osvoll, Lise I.

Elling (2001) Regi: Næss, Petter

Elsk meg i morgen (2005) Regi: Næss, Petter

Etter Rubicon (1987) Regi: Risan, Leidulv

Flåklypa Grand Prix (1975) Regi: Caprino, Ivo

Gråtass får en ny venn (2011) Regi: Jacobsen, Trond

Insomnia (1997) Regi: Skjoldbjærg, Erik
Jeg er Dina (2002) Regi: Børnedal, Ole
Kautokeino-opprøret (2008) Regi: Gaup, Nils
Max Manus (2008) Regi: Rønning, Morten og Sandberg, Espen
Mennesker i solen (2011) Regi: Sørensen, Per-Olav
Mors Elling (2002) Regi: Isaksen, Eva
Olsenbanden jr. går under vann (2003) Regi: Næss, Arne Lindtner
Olsenbanden jr. på rockern (2004) Regi: Næss, Arne Lindtner
Olsenbanden jr. på sirkus (2006) Regi: Næss, Arne Lindtner
Olsenbanden jr. Sølvgruvens hemmelighet (2007) Regi: Næss, Arne Lindtner
Olsenbanden jr. Det sorte gullet (2009) Regi: Næss, Arne Lindtner
Olsenbanden jr. Mestertyvens skatt (2010) Regi: Næss, Arne Lindtner
Orions Belte (1985) Regi: Solum, Ola
Pax (2011) Regi: Sjursen, Annette
På hau i livet (2004) Regi: Jensen, Knut Erik
Selkvinnen (1953) Regi: Falk, Lauritz og Jonson, Per
Stella Polaris (1993) Regi: Jensen, Knut Erik
Svein og Rotta (2006) Regi: Smithee, Alan
Svein og Rotta og UFO-mysteriet (2007) Regi: Ringen, Vibeke
Trolljegeren (2010) Regi: Øvredal, André
Umeå4ever (2011) Regi: Greni, Geir
Ulvesommer (2003) Regi: Norlund, Peder
Varg Veum – Bitre blomster (2007) Regi: Rolfsen, Ulrik Imitiaz
Varg Veum – De døde har det godt (2012) Regi: Strand, Erik Richter
Varg Veum – Dødens drabanter (2011) Regi: Apelgren, Stephan
Varg Veum – Falne engler (2008) Regi: Tyldum, Morten
Varg Veum – I mørket er alle ulver grå (2011) Regi: Eik, Alexander
Varg Veum – Kalde hjerter (2012) Regi: Seim, Trond Espen
Varg Veum – Skriften på veggen (2010) Regi: Faldbakken, Stefan
Varg Veum – Svarte får (2011) Regi: Apelgren, Stephan

Vedlegg

Vedlegg 1, ark 1

Norske spillefilmer fra 1994 og frem til 2007. Tallene er hentet gitt av Norsk filminstitutt:

NØKKELTALL FOR NORSKE KINOFILMER 1994 - DAGS DATO										
KEY FIGURES, NORWEGIAN FEATURE FILMS, 1994 - TODAY										
Vennligst les brukerveiledning - Please read user guide: http://www.filmfondet.no/Server/Components/Global/ImageStream.aspx?DocId=767										
© Norsk filmfond/Norwegian Film Fund og/and Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute										
Merknader - Notes:										
Kursiv i kolonnen "Besøk totalt" angir beregnet antall basert på innspilt/gj.snitt billettpris. Presise tall ikke tilgjengelige.										
Italics in column "Total admissions" indicate estimate based on total B.O./Average ticket price. Specific data not available										
n/a = "not applicable" - "ikke gyldig"										
- = "not available" - "ikke tilgjengelig"										
* - Animation - Animasjon										
Tittel	Regissør	Stør	År	Besøk tot	Innspilt total	Kalkyle	Egenkapital	Prod.støtte	Bill. Støtte	Samlet statsstøtte
Title	Director	Cate	Year	Tot admiss	Total Box-Offi	Budget	Equity	Prod.support	BO Bonus	Tot. gov't. support
Høyere enn himmelen	Berit Nesheim	K	94	91 683	3 526 133	13 655 000	7 655 000	6 000 000	3 526 133	9 526 133
Du pappa	René Bjerke	K	94	14 441	555 411	7 400 000	1 300 000	6 100 000	305 476	6 405 476
Hodlak	Hans Petter Blad	K	94	449	17 265	1 310 300	1 060 300	250 000	9 496	259 496
Drømspel	Unni Straume	K	94	5 910	227 311	13 685 000	1 360 000	9 850 000	125 021	9 975 021
Det var en gang*	Ketil Jakobsen	K	94	25 807	992 545	7 130 000	2 250 000	4 880 000	992 545	5 872 545
Trollsyn	Breien/Borge/Solum	K	94	58 660	2 256 079	19 000 000	2 500 000	16 500 000	1 240 843	17 740 843
Ti kniver i hjertet	Marius Holst	K	94	109 421	4 208 323	14 008 608	5 008 608	9 000 000	2 314 578	11 314 578
Over stork og stein	Eva Isaksen	K	94	63 228	2 431 750	10 281 065	3 445 000	6 750 000	1 337 463	8 087 463
Karlsøya - mellom geiter, roc	Svein Andersen	K	94	6 614	254 377	1 206 473	542 473	664 000	139 907	803 907
Villhesten	Morten Kolstad	K	94	84 691	3 257 230	10 952 100	4 586 000	5 952 100	3 257 230	9 209 330
Bikinisesongen	Runar Jarle Wiik	K	94	17 825	685 542	10 840 000	3 000 000	7 840 000	377 048	8 217 048
Stein og Stjerner	Odd Syse/Lars Nilsen	K	94	3 410	131 164	2 077 296	1 302 296	675 000	72 140	747 140
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009										
Viddas testamente	Paul Anders Simma	K	95	1 541	59 257	4 518 851	986 640	2 629 000	32 591	2 661 591
Fredrikssons fabrikk	Bo Hermansson	K	95	122 419	4 927 370	11 977 700	9 477 700	2 500 000	2 710 054	5 210 054
Noe beroligende	Mona Hoel	K	95	2 939	118 283	2 939 596	804 596	1 245 000	65 056	1 310 056
Farlig farvann	Lars Berg	K	95	92 538	3 724 672	8 972 554	4 147 554	4 825 000	2 048 570	6 873 570
Eggs	Bengt Hamer	K	95	37 136	1 494 707	5 529 000	815 000	4 214 000	731 981	4 945 981
Dis	Aune Sand	n/a	95	23 728	955 050	750 000	749 276	0	525 278	525 278
Kristin Lavransdatter	Liv Ullmann	K	95	681 841	27 444 085	63 000 000	11 004 000	33 710 000	11 093 445	44 803 445
Sebastian	Svend Wam	K	95	15 104	607 936	14 000 000	3 301 318	6 500 000	334 365	6 834 365
Hører du ikke hva jeg sier	Erik Gustavson	K	95	84 777	3 412 258	16 814 410	4 314 410	12 500 000	1 876 742	14 376 742
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009										
Pan	Henning Carlsen	K	95	88 166	3 548 679	24 490 000	5 490 000	7 000 000	1 951 773	8 951 773
Kjærlighetens kjøtere	Hans P Moland	K	95	46 165	1 858 133	23 962 000	2 200 000	18 462 000	1 021 973	19 483 973
Pakten	Leidulv Risan	K	95	25 072	1 009 133	23 000 000	5 500 000	10 470 000	555 023	11 025 023
Kjære kamera(t)	Karl E. Rikardsen		95	3 046	122 587	3 899 680	1 159 680	840 000	67 423	907 423
Dharkan	Khalid Hussain	n/a	95	1 780	71 630	960 000	647 000	0	39 397	39 397
Boomerang	Trond Kvist		95	4 515	181 722	4 226 589	622 531	3 502 937	99 947	3 602 884
Bak din rygg	Gerhard Helskog	K	95	498	20 032	5 404 905	660 458	2 809 697	11 018	2 820 715
Store gutter gråter ikke	Sigve Endresen	K	95	37 242	1 498 978	3 495 000	870 000	2 075 000	784 163	2 859 163
Marketid (kortere/shorter for)	Caroline Frogner	K	95	7 031	282 982	3 800 000	600 000	2 700 000	155 640	2 855 640
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009										
Søndagsengler	Berit Nesheim	K	96	94 906	4 043 010	2 400 000	600 000	1 800 000	614 400	2 414 400
Myggen	Thomas Røhsahm	K	96	6 348	270 416	3 340 000	500 000	2 840 000	148 729	2 988 729
Jomfruene i Riga	Emil Stang Lund	K	96	11 123	473 853	16 842 000	3 642 000	9 850 000	260 619	10 110 619
Aldri mer 13	Sirin Eide	K	96	94 500	3 283 570	11 900 000	2 100 000	9 800 000	2 366 400	12 166 400
Markus og Diana	Svein Scharffenberg	K	96	40 002	1 704 106	14 000 000	3 500 000	10 500 000	1 704 106	12 204 106
Hustruer III	Anja Breien	K	96	17 617	750 501	15 000 000	2 000 000	13 000 000	412 776	13 412 776
Jakten på nyrestein	Vibeke Idsøe	K	96	329 878	10 271 500	35 000 000	15 850 000	15 250 000	10 271 500	25 521 500
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009										
Maja Stenansikt	Lars Berg	K	97	53 242	2 390 558	16 500 000	2 000 000	14 500 000	2 248 000	16 748 000
Gåten Knut Hamsun	Bentein Baardson	K	97	15 466	694 417	8 500 000	5 000 000	3 500 000	381 929	3 881 929
Til ditt eget beste	Håkon Sandøy	K	97	3 577	160 596	2 144 000	375 000	1 769 000	88 328	1 857 328
Pust på meg	Dahr, Einarsson, Hoel	K	97	1 635	73 395	11 200 000	1 600 000	9 600 000	40 367	9 640 367
Budbringeren	Pål Stetaune	K	97	131 504	6 156 207	14 713 000	3 420 000	8 913 000	3 376 725	12 289 725
Onkel Oskar	Evald Otterstad	K	97	33 148	895 000	4 615 000	365 000	4 200 000	373 760	4 573 760
Insomnia	Erik Skjodbjærg	K	97	63 318	2 843 000	16 950 000	3 950 000	13 000 000	1 563 650	14 563 650
Mendel	Alexander Røslér	K	97	10 624	477 000	18 825 000	2 500 000	11 500 000	262 350	11 762 350
Etterfølgeren	Tor M Tøstet	K	97	5 813	261 000	31 500 000	4 850 000	9 500 000	143 550	9 643 550
Livredd	Are Kalmar	K	97	15 033	675 000	6 375 000	1 885 000	3 950 000	371 250	4 321 250
Brent av frost	Knut Erik Jensen	K	97	31 802	1 403 406	16 900 000	2 300 000	12 000 000	771 873	12 771 873
Halvveis til Haugesund	Harald Østgård Lund	K	97	9 186	410 711	4 611 389	1 166 389	2 950 000	225 891	3 175 891
Salig er de som tørster	Carl J Kianing	K	97	147 817	6 637 000	38 700 000	7 300 000	23 500 000	3 650 350	27 150 350
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009										
Markets øy	Trygve Allister Diesen	K	98	58 118	2 731 550	14 000 000	3 975 000	5 500 000	1 502 353	7 002 353
Livets dans	Sølvi A Lindseth	K	98	4 785	234 836	4 165 000	565 000	3 600 000	129 160	3 729 160
Weekend	Erik Gustavson	K	98	15 342	764 300	13 500 000	3 500 000	10 000 000	420 365	10 420 365
En dag til i solen	Bent Hamer	K	98	13 094	651 900	23 335 000	5 469 000	14 000 000	358 545	14 358 545
Leve blant løver	Sigve Endresen	K	98	32 758	1 566 496	2 721 496	1 218 128	2 000 000	861 573	2 861 573
Thranes metode	Unni Straume	K	98	12 342	611 599	7 870 000	500 000	7 300 000	336 379	7 636 379

	Solan, Ludvig og Gurin med	Nille Tystad	K	98	677 456	25 764 527	40 600 000	20 000 000	16 700 000	23 560 000	40 260 000
	Cellofan	Eva Isaksen	K	98	12 695	624 676	16 725 000	2 400 000	13 150 000	343 572	13 493 572
	Junkies	Trond Kvist	K	98	13 430	560 160	4 828 000	750 000	4 100 000	308 088	4 408 088
	Dei mjuke hendene	Margreth Olin	K	98	20 886	997 062	4 270 000	420 000	3 470 000	369 600	3 839 600
	Bare skyer beveger stjernen	Torun Lian	K	98	126 250	5 544 853	18 291 000	5 291 000	13 000 000	5 544 853	18 544 853
	Desperate bekjentskaper	Svend Wam	K	98	2 291	111 600	5 520 000	1 570 000	3 910 000	61 380	3 971 380
	Schpaaa!	Erik Poppe	K	98	74 453	3 583 610	12 716 000	1 966 000	10 750 000	1 897 280	12 647 280
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
	Ole Aleksander filibombomb	Anne Marie Nørholm	n/a	99	186 500	6 189 174	3 500 000	3 500 000	0	4 024 000	4 024 000
	1732 Høtten	Karin Julsrud	K	99	7 722	405 600	16 000 000	2 500 000	13 500 000	223 080	13 723 080
	Absolutt blåmandag	Petter Næss	K	99	23 143	1 241 550	9 535 000	3 971 800	7 000 000	795 954	7 795 954
	Frosset hjerte	Stig Andersen	K	99	18 611	820 440	5 073 000	2 191 500	2 000 000	451 242	2 451 242
	Olsenbandens siste stikk	Knut Bohwim	K	99	324 467	14 778 616	17 085 000	9 585 000	8 000 000	8 128 239	16 128 239
	Tørst	Frogner, Warsinski, Ra	K	99	2 059	57 675	10 300 000	500 000	10 000 000	31 721	10 031 721
	Sufflesen	Hilde Heier	K	99	38 193	1 980 352	16 700 000	3 700 000	10 400 000	1 089 194	11 489 194
	Sofies verden	Erik Gustavson	K	99	208 000	9 584 858	70 000 000	18 000 000	19 500 000	5 271 672	24 771 672
	Misery harbour	Nils Gaup	K	99	45 596	2 111 188	38 583 000	4 275 422	14 500 000	1 161 153	15 661 153
	Sos	Thomas Røbsahm	K	99	34 058	1 773 606	8 106 000	4 206 000	3 900 000	975 483	4 875 483
	Mormor og de 8 ungene i byll	Espen Thorstenson	n/a	99	50 982	1 877 117	835 000	685 000	Kun bill. støtte	708 240	708 240
	Evas øye	Berit Nesheim	K	99	37 524	1 963 500	17 785 000	5 500 000	10 285 000	1 079 925	11 364 925
	Kongen som ville ha...* (Kor)	Randall Meyers	K	99	12 409	361 729	5 138 403	529 307	4 609 096	361 729	4 970 825
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2008											
1	Forniesen i katterpine	Petter Fastvold	K	00	87 784	3 264 062	25 490 000	6 952 993	16 350 000	3 155 757	19 505 757
2	Når mørket er forbi	Knut Erik Jensen	K	00	8 327	1 093 655	23 410 000	3 000 000	16 490 000	209 189	16 699 189
3	Ballen i øyet	Catrine Telle	K	00	8 648	428 767	19 800 000	640 000	16 787 000	237 219	17 024 219
	Mormor og 8 i skogen	Espen Thorstenson	n/a	00	26 785	878 404	Felles EK og kalkyle som *mor	Kun bill. støtte	n/a	n/a	n/a
4	Bryllupet	Leidulv Risan	n/a	00	9 357	349 730	2 996 521	1 300 000	Kun bill. støtte	264 982	264 982
5	De 7 dødssyndene [tematisk]	Diverse	K	00	10 321	421 775	-	n/a	n/a	n/a	n/a
6	Aberdeen	Hans Petter Moland	K	00	43 815	2 356 453	38 500 000	12 360 000	19 980 000	1 340 488	21 320 488
7	Detektor	Pål Jackman	K	00	242 173	13 854 809	11 171 470	2 914 970	6 500 000	2 862 674	9 362 674
8	Da jeg traff Jesus...	Stein Leikanger	K	00	140 138	6 514 531	21 802 680	8 000 000	14 000 000	3 505 146	17 505 146
9	Når nettene blir lange	Mona Hoel	K	00	14 214	551 725	8 258 000	1 394 000	6 500 000	23 862	6 523 862
10	Get ready to be boizvoiced	Espen Eckbo	K	00	57 915	2 235 491	9 000 000	5 500 000	3 500 000	1 587 666	5 087 666
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
1	Heflig og begejstret	Knut Erik Jensen	K	01	553 654	29 458 765	5 770 550	1 230 550	4 315 000	1 026 815	5 341 815
2	Mongoland	Arlid Ø. Ommundsen	K	01	89 793	5 204 656	7 170 669	4 100 669	3 070 000	2 890 512	5 960 512
3	Lime	Nathilde O. Rapp	K	01	36 908	1 993 046	15 950 000	3 400 000	12 550 000	1 120 871	13 670 871
4	Amatørene	Pål Sletaune	K	01	56 124	3 196 584	22 655 100	6 455 100	16 200 000	1 670 954	17 870 954
5	Elling	Petter Næss	K	01	749 810	41 877 435	17 177 856	3 567 856	13 610 000	3 274 048	16 884 048
6	Det største i verden	Thomas Røbsahm	K	01	230 198	12 495 584	30 000 000	8 000 000	21 500 000	6 117 882	27 617 882
7	Øyestikker	Marius Holst	K	01	29 465	1 652 923	12 950 000	3 640 000	7 500 000	935 395	8 435 395
	Reisen til Julestjernen [nyuts]	Ola Solum	n/a	01	11 053	473 725	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
1	Å seile sin egen sjø	Øivind Sandberg	K	02	16 275	872 857	5 775 122	786 400	4 990 000	535 071	5 525 071
2	Glasskår	Lars Berg	K	02	18 157	862 914	17 081 486	1 337 764	11 750 000	989 007	12 739 007
3	Alt om min far	Even Benestad	K	02	63 383	3 693 873	4 584 557	978 724	2 910 833	2 031 630	4 942 463
4	Jeg er Dina	Ole Bornedal	K	02	302 740	18 639 737	120 917 418	20 357 000	17 000 000	10 148 361	27 148 361
5	Tyven, tyven	Trygve A. Disen	K	02	15 401	894 176	12 000 000	2 875 000	8 690 000	503 916	9 193 916
6	Heflig og begejstret - På san	Knut Erik Jensen	K	02	13 922	752 266	9 400 000	5 300 000	4 100 000	22 465	4 122 465
7	Folk flest bor i Kina [tematisk]	Diverse	n/a	02	35 044	2 082 847	8 670 000	1 600 000	7 150 000	1 183 427	8 333 427
8	Musikk for bryllup og begrav	Unni Straume	K	02	11 117	694 877	20 379 563	4 575 000	12 654 563	369 000	13 023 563
9	Vektløs	Sigve Endresen	K	02	21 216	1 153 727	3 321 000	1 517 000	1 600 000	619 233	2 209 132
10	Kroppen min	Margaret Olin	K	02	35 902	1 224 656	1 375 000	350 000	1 025 000	215 299	1 240 299
11	Smilet i øyet	Piotr Kuzinski	K	02	16 025	786 928	5 152 521	2 767 521	2 215 000	450 506	2 665 506
12	Karlsson på taket*	Vibeke Idsøe	K	02	182 598	8 349 781	58 110 000	15 200 000	16 000 000	8 171 891	24 171 891
13	Himmelfall	Gunnar Vikene	K	02	107 383	6 619 251	17 900 000	4 595 000	11 500 000	2 494 247	13 994 247
14	Velkommen hjem	Trond Kvist	K	02	5 195	247 515	5 802 813	880 000	4 823 070	133 200	4 956 270
15	Pelle Politibil	Thomas Kaiser	K	02	150 209	6 897 746	14 442 000	5 946 013	8 471 013	5 648 810	14 699 427
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
1	Salmer fra kjøkkenet	Bent Hamer	K	03	107 507	6 613 414	18 629 000	4 529 000	9 800 000	3 429 831	15 329 831
2	Olsenbanden jr. går under v	Arne Lindtner Næss	M	03	369 185	18 149 971	18 000 000	9 000 000	9 000 000	8 640 000	16 721 929
3	Jonny Vang	Jens Lien	K	03	81 259	5 099 611	17 021 000	4 120 000	9 250 000	2 793 000	14 543 000
4	Villmark	Pål Øie	K	03	145 095	9 223 335	8 600 000	2 299 000	6 300 000	1 897 000	7 461 771
5	7. himmel	Steffan Sandberg	K	03	12 316	527 897	2 579 000	1 242 000	600 000	327 000	927 000
6	Ulvesommer	Peder Nordlund	M	03	267 856	13 023 414	25 600 000	11 595 000	10 000 000	11 131 200	24 718 749
7	Skidd neger	Erik Smith Meyer	K	03	32 091	1 980 689	9 910 000	4 250 000	5 460 000	1 089 000	6 549 000
8	Play	John Sullivan	K	03	6 111	352 207	5 113 000	2 064 000	2 900 000	191 000	3 091 000
9	United	Magnus Martens	K	03	120 519	7 579 373	11 450 000	3 850 000	7 600 000	3 176 000	10 640 293
10	Buddy	Morten Tyldum	K	03	278 856	17 512 206	17 000 000	5 795 000	9 500 000	4 781 000	15 002 025
11	Lille frøken Norge	Hilde Heier	K	03	115 818	5 906 695	16 900 000	5 655 000	9 200 000	5 429 000	14 386 929
12	Bazó	Lars Göran Pettersson	K	03	11 179	640 852	16 000 000	3 506 000	6 882 000	262 000	10 665 000
13	Mot Moskva	Jo Strømgren/Runar H	K	03	4 360	257 760	10 500 000	2 844 000	6 900 000	140 000	7 780 000
14	Kvinnen i mitt liv	Alexander Eik	M	03	226 803	14 573 969	17 667 000	8 834 000	8 834 000	7 288 000	15 546 053
15	Mors Elling	Eva Isaksen	M	03	380 200	23 820 899	15 600 000	7 800 000	7 800 000	6 435 000	13 573 585
16	Fia og klovnene	Elsa Kvamme	K	03	36 035	1 576 189	15 067 000	5 375 000	9 488 000	1 252 000	10 740 000
17	Gunnar Goes Comfortable	Gunnar Hall Jensen	K	03	4 209	224 445	3 858 000	824 000	2 587 000	85 000	3 120 000

18	Kaptein Sabelflamm*	Stig Bergqvist	K	03	184 525	9 330 241	41 500 000	22 100 000	13 400 000	9 285 988	22 685 988
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
1	På hau' i havet	Knut Erik Jensen	M	04	15 661	941 993	7 200 000	3 600 000	3 600 000	0	3 600 000
2	Bare på jobb	Kjell Hammø	K	04	1 127	37 795	7 983 262	3 983 262	4 000 000	22 363	4 022 363
3	Bare Bea	Petter Næss	K	04	183 040	11 593 073	13 400 000	4 440 000	7 000 000	3 663 000	10 290 754
	Mannen som elsket Hauge	Jon Haukeland/Tore V	K	04	8 896	373 005	2 231 267	846 452	325 000	193 991	518 991
4	Olsenbanden jr. på rocker'n	Arne Lindtner Næss	M	04	410 915	21 937 917	18 000 000	9 000 000	9 000 000	8 640 000	16 492 190
5	Tradra - I går ble jeg tater	Karoline Frogner	K	04	12 602	679 655	3 366 036	927 036	1 295 000	368 498	1 663 498
6	The Beautiful Country	Hans Petter Moland	K	04	44 690	2 950 153	49 057 970	7 000 000	7 000 000	1 304 739	8 304 739
7	Den som frykter ulven	Erich Hörtnagel	M	04	64 712	4 284 436	23 885 617	8 115 940	9 000 000	2 356 440	11 356 440
	[Lies, Inc.]	César Ducasse	K	04	26 230	428	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
8	Salto, salmiakk og kaffe	Mona J. Hoel	K	04	25 575	1 727 870	12 705 889	3 705 889	8 900 000	950 328	9 850 328
9	Alt for Egil	Tore Rygh	K	04	100 423	6 939 767	15 134 000	5 859 000	8 000 000	3 797 916	11 797 916
10	Ikke naken	Torunn Lian	K	04	87 049	5 017 431	20 515 000	6 150 000	10 850 000	5 009 114	15 856 166
	[Himmelen revner]	Erling Borgen	K	04	4 096	5 017 431	n/a	n/a	130 000	n/a	n/a
11	Min misunnelige frisør	Annette Sjørsen	K	04	35 276	2 263 661	10 540 000	3 440 000	7 500 000	1 240 582	8 740 582
12	Uno	Aksel Hennie	K	04	292 943	20 318 141	12 000 000	4 400 000	6 500 000	3 630 000	9 232 080
13	Gråtass - Hemmeligheten på	Trond Jacobsen	M	04	110 008	5 776 597	11 891 920	7 722 407	4 169 513	5 880 674	10 050 187
14	Hawaii, Oslo	Erik Poppe	K	04	181 219	12 426 435	18 221 227	6 739 147	9 500 000	5 559 796	14 366 737
15	Monstertorsdag	Arild Østin Ommundse	K	04	50 508	3 441 447	14 500 000	4 515 000	8 085 000	1 885 276	9 970 276
16	Andreskorslet	Martin Asphaug	K	04	4 206	275 842	16 242 335	5 608 535	8 500 000	150 713	8 650 713
17	Ungdommens råskap	Margreth Olin	K	04	57 953	3 021 011	2 700 000	1 025 000	1 675 000	845 625	2 412 454
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
1	En folkefiende	Erik Skjoldbjærg	K	05	19 128	1 111 940	20 615 940	8 115 940	10 000 000	591 326	10 591 326
2	37 1/2	Vibeke Idsøe	M	05	154 711	10 715 547	19 687 716	11 687 716	8 000 000	5 893 550	13 893 550
3	Alt for Norge	R.D. Langlo/S. Endres	K	05	30 858	1 308 664	17 300 000	5 520 000	12 250 000	701 112	12 951 112
4	100 % menneske	T. Winterkjær/J. Dalch	K	05	3 512	218 760	2 327 171	1 801 318	330 000	112 374	442 374
5	Vinterkyss	Sara Johnsen	K	05	35 384	2 544 979	17 442 571	5 403 210	8 894 701	1 298 931	10 045 903
6	Loop	Sjur Paulsen	K	05	11 520	713 734	5 944 016	3 080 000	2 864 016	346 865	3 210 881
7	Venner for livet	Arne Lindtner Næss	M	05	191 668	11 020 283	16 871 146	8 871 146	8 000 000	8 516 300	15 922 402
8	Naboer	Pål Sletaune	K	05	110 709	8 446 004	18 360 000	5 636 000	9 000 000	4 338 380	13 001 438
9	Nå skal du høre*	Pjotr Sagepin	n/a	05	11 501	446 713	3 675 190	929 607	2 345 584	430 491	2 776 075
10	Le Regard - Blikket	Nour-Eddine Lakhmani	K	05	7 220	490 906	12 324 811	3 000 000	3 000 000	268 999	3 268 999
11	Factotum	Bent Hamer	K	05	26 272	1 816 770	20 295 000	3 960 173	6 032 000	999 224	7 031 224
12	Thomas Hylland Eriksen og	Dag Johan Haugerud	K	05	4 093	173 692	3 311 904	1 001 904	1 830 000	88 045	1 918 045
13	Ønskebrønnen og andre hist	Diverse	n/a	05	3 514	150 845	n/a	n/a	0	144 586	144 586
14	Tommys inferno	Ove Raymondm Gyldre	K	05	128 046	9 053 775	17 166 533	6 624 200	9 594 633	4 513 617	14 054 828
	[Mitt elskede barn]	Brit Jorun Hundsnes	n/a	05	1 270	74 639	n/a	n/a	200 000	n/a	200 000
15	Giganten	H. Bræin/A. B. Rostad	K	05	36 350	24 465 906	8 018 965	3 303 880	4 715 085	1 211 439	5 926 524
16	Import Eksport	Khalid Hussain	K	05	23 450	1 540 549	19 290 895	3 487 570	8 300 625	1 087 973	9 388 598
17	Elsk meg i morgen	Petter Næss	M	05	309 186	22 699 563	18 659 507	10 401 507	8 125 000	8 581 243	16 414 929
18	Izzat	Ulrik Imtiaz Rølsen	K	05	128 601	9 759 535	19 770 773	9 748 633	8 552 100	4 970 821	13 522 921
19	Pitbullterje	Arild Frølich	K	05	214 728	10 990 230	22 952 226	11 327 226	9 915 000	10 131 236	20 034 637
20	Sinus	Jeremy Robøle	K	05	19 380	630 663	6 435 054	5 309 943	855 111	472 551	1 327 662
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
	Oljebegret	Aslaug Holm	K	06	16 172	1 043 003	6 300 651	2 046 491	3 535 160	551 208	4 086 368
	Olsenbanden jr på sirkus	Arne Lindtner Næss	M	06	242 942	14 448 619	20 400 000	11 850 000	8 550 000	9 480 000	17 646 392
	Gymnaslærer Pedersen	Hans Petter Moland	K	06	184 930	13 757 859	22 852 226	11 227 226	12 839 950	4 992 570	17 321 576
	Svein og rotta	Alan Smith	K	06	149 216	8 112 473	19 662 080	8 512 080	9 050 000	7 461 913	16 281 481
	Lange flate baller	Bjørn Fast Nagell	M	06	258 407	19 247 147	17 699 000	11 018 000	6 525 000	6 925 600	12 562 833
	Slipp Jimmy fri	Christophewr Nielsen	K	06	186 557	14 387 581	38 038 949	19 913 949	16 125 000	7 411 267	23 536 267
	Den brysomme mannen	Jens Lien	K	06	30 934	2 307 517	16 933 000	6 810 000	9 563 300	1 147 664	10 710 964
	Trigger	Gunnar Vikene	K	06	106 869	6 235 421	20 345 000	8 443 000	10 125 000	5 779 014	15 904 014
	Kabal i hjertet	Øyvind Sandberg	K	06	15 888	836 676	2 463 270	1 043 270	800 000	511 013	1 311 013
	Uro	Stefan Faldbakken	K	06	176 630	13 511 209	18 278 000	8 003 000	9 265 000	5 030 457	13 453 931
	It's Hard to Be a Rock'n Roll	Gunhild Asting	K	06	19 635	986 534	5 776 143	2 533 000	2 806 143	507 919	3 314 062
	Reprise	Joachim Trier	K	06	50 560	3 751 298	21 280 000	8 680 000	10 366 875	1 908 832	12 275 707
	Sønner	Erich Richter Strand	K	06	41 888	2 968 725	14 926 000	5 607 000	7 939 000	1 500 996	9 439 996
	Marias menn	Vibeke Ringen	M	06	22 274	1 597 673	18 053 200	9 441 200	8 482 000	0	8 482 000
	Fritt vilt	Roar Uthaug	M	06	256 350	19 338 145	19 450 000	10 800 000	8 125 000	6 474 286	13 790 111
	Løven - Henrik Ibsen	Alexander Wisting	K	06	2 455	102 320	3 000 116	1 654 083	313 939	0	313 939
	Ole Bull - himmelstormeren	Aslak Aarhus	K	06	20 432	1 322 155	9 628 000	4 483 000	4 955 000	662 085	5 617 085
	Kalde føtter	Alexander Eik	M	06	64 830	4 448 533	17 091 634	9 261 634	7 990 000	2 266 536	10 256 536
	Kunsten å tenke negativt	Bård Breien	K	06	34 571	2 316 596	11 001 300	4 984 770	5 826 530	1 178 458	7 004 988
	Lullaby	Margreth Olin	K	06	437	28 561	2 065 000	363 000	1 702 000	14 544	1 716 544
	Mirakel	Thomas Kaiser	M	06	9 524	721 743	15 000 000	7 500 000	8 500 000	0	8 500 000
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009											
	Andre omgang	Hilde Heier	K	07	19 825	1 450 842	19 995 160	8 061 410	12 125 420	79 506	12 204 926
	Vinterland	Hisham Zaman	K	07	14 828	672 034	3 536 193	825 975	2 400 218	480 493	2 880 711
	Jenter	Hanne Myren	K	07	46 928	3 038 883	7 252 987	2 957 487	4 295 500	1 541 030	5 756 630
	Olsenbanden jr og sølvgruve	Arnt Lindtner Næss	M	07	297 507	18 287 247	21 004 144	10 954 144	9 900 000	8 763 315	17 799 256
	Mars og Venus	Eva Dahr	M	07	129 781	9 890 566	14 315 276	7 827 638	6 307 638	4 920 230	11 227 868
	Elias og kongeskipet*	Espen Fykse	M	07	233 764	14 816 920	26 470 990	17 845 990	8 625 000	10 928 424	19 553 424
	USA mot Al-Arian	Line Halvorsen	K	07	2 989	181 702	4 681 917	2 233 917	2 448 000	92 378	2 540 378
	Blodsband	Marius Holst	K	07	52 172	3 797 492	20 300 000	6 720 000	13 058 000	1 954 757	15 012 757
	Smaken av hund	Jon M Førland og Are	K	07	2 502	133 995	2 134 150	1 476 350	511 887	68 236	580 123
	Svein og rotta og UFO myste	Vibeke Ringen	M	07	136 077	8 566 473	19 380 000	10 004 000	9 216 000	7 947 622	16 989 704
	Kill Buljo - The Movie	Tommy Wirkola	K	07	87 010	6 687 669	7 554 672	5 734 672	1 500 000	3 400 917	4 900 917
	On a tightrope	Petr Lom	K	07	2 769	138 586	4 777 160	3 066 149	998 811	70 574	1 069 385
	Pornostjerne	John Sullivan	K	07	8 456	627 776	3 093 360	2 002 360	961 000	310 650	1 271 650
	[Spandexmannen]	Bobbi Peers	n/a	07	220	0	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
	5 løgner	Lars Daniel K Jacobse	K	07	16 616	1 225 276	17 160 425	5 957 755	9 905 670	567 249	10 472 919
	Tatt av kvinnen	Petter Næss	K	07	165 957	12 454 069	22 795 520	10 220 520	9 625 000	6 424 327	16 049 327
	Radiopiraten	Stig Svendsen	K	07	40 248	2 365 170	19 838 000	10 213 000	8 625 000	2 286 356	10 911 356
	Varg Veum - Bitre blomster	Ulrik Imtiaz Rølsen	K	07	106 522	7 953 463	19 444 006	18 897 339	6 325 000	3 645 451	10 517 118
	Natural born star	Even Benestad	K	07	2 958	177 036	6 085 442	1 739 592	3 815 850	95 825	3 911 675
	Switch	Ole Martin Hafsno	M	07	178 059	12 374 132	22 668 000	11 244 000	9 375 000	7 067 657	16 442 657
	Titanics ti liv	Grete Bøe-Waal	M	07	48 037	2 585 098	17 627 502	9 162 751	8 202 751	3 053 518	11 116 401
	[5 grøss fra Vestlandet]	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	428 000	0	428 000
	Mann kvinne kaffe	Carl Eugen Johanness	K	07	2 418	107 799	3 383 042	1 328 595	1 715 000	62 164	1 734 752
	O'Horten	Bent Hamer	K	07	32 820	2 501 612	20 000 000	8 000 000	12 092 000	1 273 037	12 540 611

Vedlegg 1, ark 2

Norske spillefilmer fra 2006 og frem til 2008. Tallene er hentet gitt av Norsk filminstitutt:

NØKKELTALL NORSKE SPILLEFILMER 1994-DAGS DATO: Ark II, 2006 -														
Fargekode/Colour legend: RB = Barnefilm / Children's film BLU = Dokumentar / Documentary GR = Kort- eller novelleformat / Short or sub-feature length														
Tegnesymboler: * (Sjennet) = Animasjon / Animation 114 = Kakeparenter / Square brackets = Begrenset distribusjon / Limited distribution														
Andre symboler / Other symbols: "0" = Nullverdi, null / No value, zero "n/a" = Ikke påregningsalternativ / Not applicable * = Ikke kjent / Not known, not reported														
Tom celle / empty cell: Ventet / forelegg ikke tilgjengelig / Not yet available														
2006														
Tittel	Regissør	Stør	År	Besøk total	Innsplitt total	Kalkyle	Egenkapital	Overnasjon	Utviklingsst	Produksjons	Lanserings	Billettstøtte	Tilbakebetalt	Samlet off. støtte
Title	Director	Cat	Yes	Total adm	Total Box Off	Budget	Equity fundin	Supnat'l su	Developme	Production s	Promotion /	Box Office B	Reimburse	Total public support
1 <i>Oleberget</i>	Aslaug Holm	K	06	16 172	1 043 003	6 300 651	2 046 491	-	-	3 000 000	535 160	551 208	0	4 086 368
2 <i>Olsenbanden jr på sirkus</i>	Arne Lindtner Næss	M	06	242 942	14 448 619	20 400 000	11 850 000	-	-	7 500 000	1 050 000	9 480 000	383 608	17 646 392
3 <i>Gymnastlærer Pedersen</i>	Hans Petter Moland	K	06	184 930	13 757 859	22 852 226	11 227 226	-	-	11 914 550	925 400	4 992 570	510 944	17 321 576
4 <i>Svein og rotta</i>	Alan Smithee	K	06	149 216	8 112 473	19 662 080	8 512 080	-	-	8 000 000	1 050 000	7 461 913	230 432	16 281 481
5 <i>Lange flate ballær</i>	Bjørn Fast Nagell	M	06	258 407	19 247 147	17 699 000	11 018 000	-	-	5 400 000	1 125 000	6 925 600	887 767	12 562 833
6 <i>Slipp Jimmy fri</i>	Christopher Nielsen	K	06	186 557	14 387 581	38 038 949	19 913 949	-	-	15 000 000	1 125 000	7 411 267	0	23 536 267
7 <i>Den brysomme mannen</i>	Jens Lien	K	06	30 934	2 307 517	16 933 000	6 810 000	-	-	8 500 000	1 063 300	1 147 664	0	10 710 964
8 <i>Trigger</i>	Gunnar Vikene	K	06	106 869	6 235 421	20 345 000	8 443 000	-	780 000	8 220 000	1 125 000	5 779 014	0	15 904 014
9 <i>Kabul i hjertet</i>	Øyvind Sandberg	K	06	15 688	836 676	2 463 270	1 043 270	-	-	450 000	350 000	511 013	0	1 311 013
10 <i>Uro</i>	Stefan Faldbækken	K	06	176 630	13 511 209	18 278 000	8 003 000	-	140 000	8 000 000	1 125 000	5 030 457	841 526	13 453 931
11 <i>It's Hard to Be a Rock'n Roller</i>	Gunhild Åsting	K	06	19 635	986 534	5 776 143	2 533 000	-	160 000	1 840 000	806 143	507 919	0	3 314 062
12 <i>Reprise</i>	Joachim Trier	K	06	50 560	3 751 298	21 280 000	8 680 000	-	765 000	8 651 875	950 000	1 908 832	0	12 275 707
13 <i>Sønner</i>	Erich Richter Strand	K	06	41 868	2 968 725	14 926 000	5 607 000	-	-	7 000 000	939 000	1 500 996	0	9 439 996
14 <i>Marias menn</i>	Vibeke Ringen	M	06	22 274	1 597 673	18 053 200	9 441 200	-	-	7 500 000	982 000	0	0	8 482 000
15 <i>Fritt vitt</i>	Roar Uthaug	M	06	256 350	19 338 145	19 450 000	10 800 000	-	-	7 000 000	1 125 000	6 474 286	809 174	13 790 112
16 <i>Løven - Henrik Ibsen</i>	Alexander Wisting	K	06	2 455	102 320	3 000 116	1 654 083	-	0	0	313 939	0	0	313 939
17 <i>Ole Bull - himmelstormeren</i>	Aslak Aarhus	K	06	20 432	1 322 155	9 628 000	4 483 000	-	-	4 250 000	705 000	662 085	0	5 617 085
18 <i>Kølede føtter</i>	Alexander Eik	M	06	64 830	4 448 533	17 091 634	9 261 634	-	-	7 000 000	990 000	0	0	7 990 000
19 <i>Kunsten å tenke negativt</i>	Bård Breien	K	06	34 571	2 316 596	11 001 300	4 984 770	-	175 000	4 765 000	886 530	1 178 458	0	7 004 988
20 <i>Lullaby</i>	Margreth Olin	K	06	437	28 561	2 065 000	363 000	-	100 000	1 602 000	0	14 544	0	1 716 544
21 <i>Mirakel</i>	Thomas Kaiser	M	06	9 524	721 743	15 000 000	7 500 000	-	-	7 500 000	1 000 000	0	0	8 500 000
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2009														
2007														
Tittel	Regissør	Stør	År	Besøk total	Innsplitt total	Kalkyle	Egenkapital	Overnasjon	Utviklingsst	Produksjons	Lanserings	Billettstøtte	Tilbakebetalt	Samlet off. støtte
Title	Director	Cat	Yes	Total adm	Total Box Off	Budget	Equity fundin	Supnat'l su	Developme	Production s	Promotion /	Box Office B	Reimburse	Total public support
1 <i>Andre omgang</i>	Hilde Heier	K	07	19 833	1 451 332	19 995 160	8 061 410	-	191 670	10 678 750	1 255 000	79 506	0	12 204 926
2 <i>Vinterland</i>	Hisham Zaman	K	07	17 964	692 654	3 536 193	825 975	-	43 443	2 020 800	335 975	480 493	0	2 880 711
3 <i>Jenter</i>	Hanne Myren	K	07	46 925	3 038 733	7 252 987	2 957 487	-	-	3 296 500	999 000	1 541 030	79 900	5 756 630
4 <i>Olsenbanden jr og sølvgruvens</i>	Arne Lindtner Næss	M	07	298 331	18 316 172	21 004 144	10 954 144	-	-	8 850 000	1 050 000	8 763 315	864 059	17 799 256
5 <i>Mars og Venus</i>	Eva Dahr	M	07	129 967	9 905 566	14 315 276	7 827 638	-	-	5 202 638	1 105 000	4 920 230	0	11 227 868
6 <i>Elias og kongeskippet*</i>	Espen Fykken	M	07	235 219	14 850 540	26 470 990	17 845 990	-	-	7 500 000	1 125 000	10 928 424	0	19 553 424
7 <i>USA mot Al-Arian</i>	Line Halvorsen	K	07	4 419	187 052	4 681 917	2 233 917	-	-	1 773 000	675 000	92 378	0	2 540 378
8 <i>Blodsband</i>	Marius Holst	K	07	52 401	3 803 012	20 300 000	6 720 000	-	352 828	12 217 172	1 010 000	1 954 757	0	15 534 757
9 <i>Smaken av hund</i>	Jon M Ferland og Are Sy	K	07	2 502	133 995	2 134 150	1 476 350	-	-	135 000	376 887	68 236	0	580 123
10 <i>Svein og rotta og UFO mysteriet</i>	Vibeke Ringen	M	07	136 550	8 582 483	19 380 000	10 004 000	-	-	8 170 000	1 046 000	7 947 622	173 918	16 989 704
11 <i>Kill Bujio - The Movie</i>	Tommy Wirkola	K	07	87 327	6 702 854	7 554 672	5 734 672	-	-	500 000	1 000 000	3 400 917	0	4 900 917
12 <i>On a tightrope</i>	Petr Lom	K	07	2 824	138 786	4 777 160	3 066 149	-	-	350 000	648 811	70 574	0	1 069 385
13 <i>Pornostjerne</i>	John Sullivan	K	07	8 465	627 776	3 093 360	2 002 360	-	-	470 000	491 000	310 650	0	1 271 650
14 <i>[Spandøxmennen]</i>	Bobbi Peers	n/a	07	220	0	n/a	n/a	-	-	-	-	0	0	0
15 <i>5 fjerner</i>	Lars Daniel K Jacobsen	K	07	16 616	1 225 276	17 160 425	5 957 755	-	400 000	8 600 000	905 670	567 249	0	10 472 919
16 <i>Tatt av kvinnen</i>	Petter Næss	K	07	168 354	12 617 948	22 795 520	10 220 520	-	-	8 500 000	1 125 000	6 424 327	0	16 049 327
17 <i>Radopiraten</i>	Stig Svendsen	K	07	42 425	2 451 200	19 838 000	10 213 000	-	-	7 500 000	1 125 000	2 286 356	0	10 911 356
18 <i>Varig Veum - Blire blomster</i>	Ulrik Imtiaz Rølsen	K	07	109 154	8 136 459	19 444 006	18 897 339	-	200 000	5 000 000	1 125 000	3 645 451	0	9 970 451
19 <i>Natural born star</i>	Even Benestad	K	07	3 206	188 171	6 085 442	1 739 592	-	411 000	2 800 000	604 850	95 825	0	3 911 675
20 <i>Switch</i>	Ole Martin Hafsø	M	07	205 630	13 911 582	22 668 000	11 244 000	-	-	8 250 000	1 125 000	7 067 657	0	16 442 657
21 <i>Titanics ti liv</i>	Grete Bøe-Waal	M	07	61 978	3 294 311	17 627 502	9 162 751	-	-	7 226 750	976 000	3 053 518	139 868	11 116 400
22 <i>[5 grønn fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
23 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
24 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
25 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
26 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
27 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
28 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
29 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
30 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
31 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
32 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
33 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
34 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
35 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
36 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
37 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
38 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
39 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
40 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
41 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
42 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
43 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
44 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
45 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
46 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
47 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
48 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
49 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
50 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
51 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
52 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-	-	-	0	0	0
53 <i>[Sgress fra Vestlandet]</i>	Diverse	n/a	07	985	35 857	-	-	-	-					

Vedlegg 1, ark 3

Norske spillefilmer fra 2009 til 2010. Tallene er hentet fra Norsk filminstitutt:

2009														
Tittel	Regissør	Støtt	Ar	Besøk totalt	Innsplitt totalt	Kalkyle	Egenkapital	Overnasjons	Utviklingsst	Produksjons	Lanseringsst	Annen off. stø	Billettstøtte	Tilbakebetalt
Tittel	Director	Cate	Year	Total admission	Total Box Office	Budget	Equity funding	Supnat'l su	Developmen	Production s	Promotion /P	Other public	Box Office Bor	Reimburse
1	Max Manus	2009 kun / only	-	08	759 263	63 270 843							15 562 000	
2	Død snø	Tommy Wirkola	n/a	09	137 211	11 326 118	5 315 000	3 955 000	0	0	0	1 250 000	160 000	5 713 284
3	Jernanger	Pål Jackmann	n/a	09	59 084	4 698 396	15 580 826	10 884 165	0	355 000	0	1 200 000	1 491 661	2 392 073
4	Sammen	Matias Armand Jordal	K	09	13 482	928 588	15 794 550	9 945 000	0	800 000	7 200 000	1 129 455	0	473 172
5	Olsenbanden jr og det sorte	Arne Lindtner Næss	K	09	189 317	12 544 537	23 011 000	12 486 000	0	0	9 400 000	1 125 000	0	9 308 800
6	Nord	Rune Denstad Langlo	K	09	36 952	2 912 285	12 500 000	3 150 000	1 000 000	170 000	8 830 000	1 150 000	1 500 000	1 469 941
7	Jakten på hukommelsen	Thomas Lien	K	09	3 865	218 153	5 609 024	2 037 817	0	0	1 700 000	1 007 707	250 000	111 093
8	Appelsinpiken	Eva Dahr	K	09	31 220	2 231 965	30 322 710	7 159 420	5 425 000	990 000	8 700 000	1 125 000	0	1 138 658
9	ORPS - The Movie	Atle Knudsen	K	09	106 609	6 675 083	3 961 900	1 690 000	0	0	1 200 000	210 000	6 171 346	0
10	Sannhetsjegeren	Erlend E. Moe	K	09	881	54 971	7 629 086	1 446 396	0	625 000	3 000 000	427 310	1 075 000	0
11	Håkon Bleken, maler	Hallvard Bræin	K	09	743	58 277	2 532 834	632 834	0	350 000	500 000	0	350 000	0
12	Yatzy	Katja Eyde Jacobsen	K	09	27 308	1 901 210	19 150 000	7 190 000	0	699 696	8 800 304	1 140 000	1 320 000	1 034 034
13	Skjult	Pål Øie	M	09	83 822	6 871 219	16 408 460	9 632 500	0	175 000	4 648 460	1 177 500	0	3 500 438
14	Snarveien	Severin Eskeland	M	09	48 163	3 886 578	17 244 489	11 194 489	0	0	3 800 000	300 000	1 913 610	0
15	Ulykken	Marcelino M. Valiente	n/a	09	969	-	9 026 823	7 815 818	0	0	0	1 028 505	182 500	27 104
16	Upperdag	Sara Johnsen	K	09	111 211	9 230 361	24 635 000	7 579 114	1 675 000	1 200 000	9 550 000	1 200 000	3 730 000	4 752 351
17	Rottenetter	Arild Ø. Ommundsen	K	09	15 789	1 303 123	21 402 371	10 552 371	0	800 000	7 700 000	1 200 000	1 150 000	657 452
18	Vegas	Gunnar Vikene	K	09	50 918	3 957 614	23 000 000	9 360 341	1 500 000	934 659	8 200 000	1 200 000	3 305 000	1 989 254
19	Engelen	Margreth Olin	K	09	97 302	7 683 573	22 000 000	6 255 000	0	20 000	11 200 000	1 125 000	2 150 000	4 129 256
20	Svk	Håkon Gundersen	n/a	09	15 908	1 263 379	11 900 000	10 700 000	0	0	0	1 200 000	0	626 845
21	Knerten	Åsleik Engmark	M	09	355 979	23 923 358	27 102 724	13 213 904	0	0	7 830 444	1 200 000	1 092 444	10 571 123
22	Yodok	Andrzej Fidyk	K	09	12 825	674 546	8 562 532	4 949 549	1 040 949	100 000	700 000	900 000	1 515 983	0
23	Bestevenner	Christian Lo	K	09	40 941	2 293 084	18 966 851	8 010 351	0	800 000	8 000 000	881 500	1 275 000	2 480 599
24	Julenatt i Blåfjell	R. Uthaug/K. Lauring	M	09	344 107	24 571 882	27 750 000	16 400 000	0	0	8 750 000	1 200 000	120 000	14 144 000
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2010														
2010														
Tittel	Regissør	Støtt	Ar	Besøk totalt	Innsplitt totalt	Kalkyle	Egenkapital	Overnasjons	Utviklingsst	Produksjons	Lanseringsst	Annen off. stø	Billettstøtte	Tilbakebetalt
Tittel	Director	Cate	Year	Total admission	Total Box Office	Budget	Equity funding	Supnat'l su	Developmen	Production s	Promotion /P	Other public	Box Office Bor	Reimburse
1	Pelle Politibil går i vannet	Rasmus A. Sivertsen	M	10	120 720	8 358 221	15 789 400	7 749 400	0	40 000	7 500 000	1 200 000	3 325	8 523 139
2	Tomme tønner	Leon Bashir/Sebastian	n/a	10	118 724	10 075 776	16 890 135	14 881 629	0	n/a	0	1 200 000	0	5 128 562
3	Olsenbanden og mester	Arne Lindtner Næss	M	10	189 264	13 008 874	18 000 000	9 500 000	0	n/a	8 500 000	1 175 000	0	9 460 000
4	Strengt hemmelig	Denedicte M. Orvung	K	10	11 387	632 968	4 728 972	2 539 972	0	0	700 000	650 000	1 144 900	239 558
5	Asfaltenglene	Lars Berg	M	10	60 094	4 093 360	14 300 000	7 300 000	0	n/a	7 000 000	1 100 000	0	3 787 789
6	Kurt Josef Wagle og lege	Tommy Wirkola	n/a	10	23 802	2 046 597	8 021 002	6 970 242	0	n/a	0	1 050 760	0	1 035 985
7	Snøhulemannen	Fridtjof Kjæreng	K	10	14 374	1 155 642	5 625 175	5 625 175	0	0	0	1 308 000	708 000	830 000
8	En helt vanlig dag på job	Terje Rangnes	K	10	29 899	2 286 422	17 577 144	9 202 144	0	350 000	9 000 000	903 000	0	1 161 297
9	En ganske snill mann	Hans Petter Moland	K	10	96 054	8 280 093	20 150 020	11 100 020	2 850 000	219 685	6 500 000	1 200 000	0	3 996 674
10	Yohan barnevandrer	Grete Salomonsen	M	10	123 114	8 719 422	34 970 875	24 895 875	187 000	n/a	8 688 000	1 200 000	0	7 864 337
11	Kommandør Treholt og h	Thomas Cappelen Me	K	10	27 678	2 298 361	23 000 000	10 350 000	650 000	799 500	10 500 000	1 200 000	0	1 170 432
12	Varg Vøum - Skriften på	Stefan Faldbakken	M	10	121 645	10 677 201	24 790 000	17 450 000	0	n/a	8 000 000	1 200 000	140 000	5 400 681
13	Limbo	Maria Sødahl	K	10	52 061	2 286 422	24 956 936	6 808 172	2 180 000	600 000	10 000 000	923 426	4 341 080	2 241 323
14	Brødrene Dahl og vikings	Wayne McKnight/Mikl	n/a	10	22 008	1 505 569	5 468 761	4 772 546	0	n/a	0	687 215	0	1 302 657
15	Knerten glifter seg	Martin Lund	M	10	403 654	29 018 474	29 208 073	19 258 073	0	250 000	8 750 000	1 200 000	0	13 692 777
16	Nokas	Erik Skjoldbjærg	K	10	249 397	22 336 665	31 499 286	18 099 286	0	500 000	10 000 000	1 200 000	1 700 000	8 992 440
17	Maskerblomstfamilien	Petter Næss	K	10	16 935	1 328 348	20 397 000	7 932 900	1 750 000	0	9 800 000	914 100	0	585 702
18	Fritt vill III	Mikkel Brønne Sande	M	10	152 088	13 527 809	26 614 100	16 614 100	0	0	7 200 000	1 200 000	0	5 870 586
19	Keeper'n til Liverpool	Arild Andresen	K	10	84 246	5 216 848	20 527 730	9 327 730	1 000 000	600 000	8 400 000	1 200 000	0	3 784 044
20	Trolljegeren	André Øvredal	M	10	267 112	22 051 402	26 964 990	16 514 990	0	0	9 000 000	1 200 000	250 000	9 805 714
21	Sykt lykkelig	Anne Sewitsky	K	10	26 008	1 945 912	12 457 410	4 290 223	500 000	625 000	8 075 000	1 067 223	0	0
22	Gazas tårer	Vibeke Løkkeberg	K	10	6 457	367 348	7 120 000	2 070 000	0	600 000	2 200 000	1 400 000	0	0
23	Hjem til jul	Bent Hamer	K	10	74 489	6 338 077	30 380 855	6 880 405	5 268 000	499 369	10 500 631	1 180 000	6 152 450	0
24	Elias og jakten på havets	Lise I. Osvald	M	10	71 056	5 344 638	26 716 903	16 702 196	314 707	0	8 500 000	1 200 000	0	0
25	Kongen av Bastøy	Marius Holst	K	10	91 224	8 022 948	55 312 663	21 635 663	8 517 000	2 610 720	14 389 280	1 200 000	4 960 000	0
© Norsk filminstitutt/Norwegian Film Institute 2011														
				Pr 31.12.10	Pr 31.12.10								Foreløpig/preliminary	Pr. 01.02.2011

Vedlegg 2

Norske spillefilmer 2011, foreløpig kladd. Tallene er hentet fra Norsk filminstitutt:

NØKKELTALL 2011 KLADD											
Film	Produsent	Lansering		Kalkyle	Egenkapital	Overnasjonal	Utviklingsstøtt	Produksjonsst	Lanseringsstøtt	Annen off støtt	Billettstøtte
<i>Tomme Tønner 2 - Jakten på det brune</i>	Tappeluft	07.01.11	n/a	15 748 691	14 149 191	-	149 750	-	1 449 750	-	-
<i>Mørke Sjeler</i>	Addict Films AS	14.01.11	n/a	1 324 325	1 204 325	-	-	-	120 000	-	-
<i>Varg Veum - Sorte får</i>	Cinemiso	21.01.11	n/a	14 000 000	12 472 632	77 368	75 000	-	1 300 000	75 000	-
<i>Konger av Oslo</i>	Alert Films	08.02.11	K	2 470 176	929 936	-	-	500 000	500 000	580 000	-
<i>Jeg reiser alene</i>	Motlys	11.02.11	K	21 850 000	6 600 000	1 250 000	375 000	10 125 000	1 500 000	-	-
<i>Gunnar goes God</i>	Agitator	11.02.11	K	4 532 815	1 619 019	-	190 000	864 000	884 796	575 000	-
<i>Gråtass</i>	FantasiFabrikken	18.02.11	n/a	13 512 817	12 212 817	-	-	-	1 300 000	-	-
<i>Jørgen+Anne=Sant</i>	Cinenord Kidstory	25.02.11	K	18 000 000	5 400 000	1 100 000	639 000	10 061 000	1 600 000	-	-
<i>Fjellet</i>	4 1/2	25.02.11	n/a	4 853 354	3 853 354	-	-	500 000	500 000	-	-
<i>Mennesker i solen *</i>	Maipo	04.03.11	K	22 000 000	6 300 000	2 200 000	200 000	12 300 000	1 300 000	1 000 000	-
<i>PAX *</i>	Paradox	18.03.11	K	31 646 600	16 967 600	1 500 000	789 000	9 211 000	1 200 000	3 479 000	-
<i>Amors baller</i>	SF Norge	25.03.11	n/a	12 056 474	10 756 474	-	-	-	1 300 000	-	-
<i>Exteriors</i>	Fredrik Fiction	25.03.11	n/a	2 960 823	2 660 823	-	-	-	300 000	-	-
<i>Umeå4Ever</i>	Snurr Film	01.04.11	n/a	11 560 702	10 460 702	-	-	-	1 100 000	-	-
<i>Varg Veum - Dødens drabanter</i>	Cinemiso	08.04.11	n/a	15 399 044	12 643 787	-	75 000	-	1 300 000	-	-
<i>Hjelp, vi er russ</i>	Tappeluft	15.04.11	n/a	11 835 647	10 535 647	-	-	-	1 300 000	-	-
<i>Rødt hjerte *</i>	Filmhuset	29.04.11	n/a	11 687 150	8 044 823	-	-	-	400 000	3 242 327	-
<i>Det akutte menneske</i>	Knut Erik Jensen	29.04.11	K	1 963 685	1 263 685	-	200 000	500 000	-	-	-
<i>Hjelp, vi er i filmbransjen</i>	Tappeluft	22.07.11	n/a	15 342 244	14 042 244	-	-	-	500 000	-	-
<i>Bambieffekten</i>	Feil Film	29.07.11	n/a	4 299 369	3 799 365	-	-	-	1 100 000	-	-
<i>Til siste hinder</i>	Odd G. Iversen	26.08.11	n/a	8 643 814	7 393 814	-	-	-	1 100 000	150 000	-
<i>Hodejegerne *</i>	Friland	26.08.11	M	33 330 000	15 772 500	1 800 000	-	10 650 000	2 000 000	1 365 616	-
<i>Oslo, 31. august</i>	Motlys	31.08.11	K	14 300 000	4 300 000	1 000 000	1 750 000	6 250 000	1 400 000	401 688	-
<i>Få meg på for faen</i>	Motlys	02.09.11	K	21 615 057	9 105 057	-	920 750	9 989 250	1 500 000	100 000	-
<i>Pushwagner *</i>	Indiefilm	02.09.11	K	6 743 516	1 675 552	500 000	1 250 000	1 700 000	600 000	1 017 964	-
<i>Sønner av Norge *</i>	Friland	16.09.11	K	32 253 500	10 717 900	4 528 000	460 000	12 800 000	1 600 000	2 147 600	-
<i>VV11 - I mørket er alle ulver grø</i>	Cinemiso	16.09.11	n/a	22 940 000	20 640 000	-	-	-	1 300 000	1 000 000	-
<i>Kong Curling</i>	4 1/2	23.09.11	M	16 100 000	10 350 000	-	-	4 000 000	2 000 000	-	-
<i>Knerten i knipe</i>	Paradox	23.09.11	M	23 000 000	10 600 000	-	-	10 400 000	2 000 000	-	-
<i>Babycall *</i>	4 1/2	07.10.11	K	25 000 000	4 630 000	3 903 000	2 050 000	11 700 000	1 600 000	800 000	-
<i>Folk ved fjorden</i>	Øy-film	28.10.11	K	2 693 964	743 964	300 000	400 000	350 000	100 000	800 000	-
<i>Blåfjell 2 - Jakten på det magiske horn</i>	StormRosenberg	18.11.11	M	33 700 000	20 700 000	-	-	11 000 000	2 000 000	-	-
<i>Arme riddere *</i>	Fante film	02.12.11	n/a	15 000 000	15 000 000	-	-	-	2 000 000	-	-
* - Majoritetets samproduksjon											

Vedlegg 3

Utdrag fra mailkorrespondanse med Norsk filminstitutt:

Hei Paal

Året var 2009.

De fire filmene som fikk tilskudd i den aktuelle omgangen var: Trolljegeren, Elias og jakten på havets gull, Asfaltengler og Olsenbanden Jr. og Mestertyven.

Alle fire fikk noe mindre enn de hadde søkt om, og dette kommuniserte vi med alle fire før vedtak ble gjort. Det skal dog sies at det formelt ikke var nødvendig å ha denne praten med produsentene før vedtaket ble gjort.

Hilsen fra
Arve

Arve Figenschow
Produksjonsrådgiver langfilm

telephone	+47 22 47 88 62
mobile	+47 91 32 02 28
telefax	+47 22 47 45 99
e-mail	arve.figenschow@nfi.no
web	www.nfi.no

NORWEGIAN FILM INSTITUTE
Filmens Hus
Dronningens gt 16, P.O.Box 482 Sentrum
N-0105 Oslo, Norway
